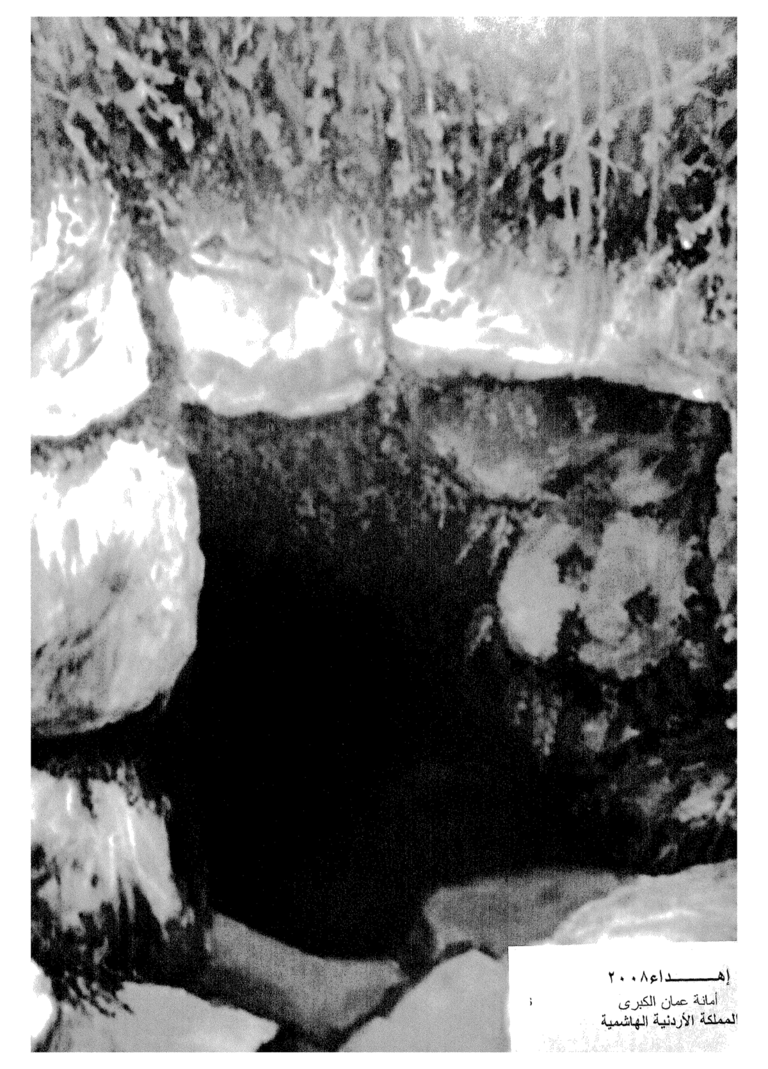


العدد الثامن والخمسون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



محمود درويش ..

لرحيلك نكهة فلسطينية لا تنسى

«أيها الموت انتظرني خارج الأرض

انتظرني في بلادك ريثما أنهي

حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتي

قرب خيمتك، انتظرني ريثما أنهي

قراءة طرفة بن العبد. يغريني الوجوديون

باستنزاف كل هنيهة

حرية، عدالة، ونبيذ آلهة...

فيا موت انتظرني ريثما أنهي

تدابير الجنازة في الربيع الهش

حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين

وعن صمود التين والزيتون في وجه

الزمان وجيشه، سأقول صبوني

بحرف النون، حيث تَعُبُ روحي

سورة الرحمن في القرآن. وامشوا

صامتين معي على خطوات أجدادي

ووقع الناي في أزلي. ولا

تضعوا على قبري البنفسج، فهو

زهر المحبطين يذكّر الموتى بموت الحب قبل أوانه... »

المحـزن فـي الأمـر أن المـوت لـم ينتظر محمود درويش ليكمل حديثاً عابراً عما تبقى من حياته، ولم ينتظره حتى ينهي تدابير الجنازة في الربيع حيث ولد، فهل هي مصادفة أن يرحل في آب حيث لا بنفسج يذكّره بموت الحب قبل أوانه..؟

وهل هي مصادفة عابرة أن يصمت الصوت الذي كان يعرف طريقه لمن ينشد، ولماذا ينشد، وأية أحلام حرضّت روحه على هذا النشيد الذي سيظل سيمفونية خالدة.. تلك التي أبقت على جذوة الشوق متقدة في قلوب الملايين لوطن أحبوه حدّ الشهادة، وستظل كذلك في نفوس الكثيرين ممن اختاروا الطلقة كبديل للطمة، وستظل أشعاره الصادقة في مراميها ودلالاتها حد الشهادة كنجم سهيل الذي يسترشد به التائهون في الصحراء للوصول إلى ضالتهم المنشودة.

كان درويش شاعراً متفرداً في مرحلة ندر فيها أن نعثر على مثيل له، تواضعاً، وخلقاً، ووضوحاً، في الرؤيا، وصلابة وثباتاً على الموقف، وعشقاً لوطن لا حدود له!

وفي زمان كثر فيه الذين يتركون مواقعهم على قمم الجبال لحماية ظهور أهلهم من الأعداء بحثاً عن اقتسام الغنائم، كان محمود درويش مصراً على الصمود فوق تلك الجبال يؤذّن في الناس، ويحرضهم على حب الوطن، والذود عنه بأرواحهم وبدمائهم، وبقصائدهم أيضاً

في مناسبة كهذه، ليعذرنا بعض الذين ما زالوا يضعون المتنبي في منزلة أقرب إلى الأنبياء في سيرته ومسيرته الشعرية، ليعذروننا إن تجرأنا على المحرمات فيما يعتقدون، فلقد كان شاعراً عظيماً ولا ريب ولكنه اختزل كل مقوماته اللغوية والبلاغية من أجل منصب لهث طوال حياته لتحقيقه مدحاً أو قدحاً.. وهذا هو الفرق بينه وبين شاعرنا الكبير محمود درويش الذي لم تغره المناصب ولا الأعطيات طوال حياته لكي يتبرأ أو يتنكر لقضية شعبه التي آمن بها إلى أن لفظ أنفاسه الأخيرة.

يا محمود: ها نحن نردد بعضاً مما قلت عن

وطن تم ذبحه من الوريد إلى الوريد وما زال..!

رأيت بلاداً تعانقني

بأيدٍ صباحيّة كُنْ

جديراً برائحة الخبز. كُنْ

لائقاً بزهور الرصيف

فما زال تنّور أمك

مشتعلاً

والتحية ساخنة كالرغيف

ولكن السلاح يوسّع الكلمات للموتى

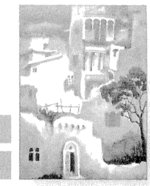
وللأحياء فيها والحروف تلمّع

السيف المعلّق في حزام الفجر

والصحراء تنقُصُ بالأغاني أو تزيد

وطوبى لك بين

المقاتلين حدّ الشهادة.





الأغلفة الخارجية والداخلية:

للفنان : محمد الدغليس



4

محمود درويش

عميد القصيدة العربية

في ذمة التاريخ

26

حوار مع القاص العراقي

علي القاسمي





36

تجليات الخطاب الشعري

في قصائد (يأتي

من جهة الشوق)

للشاعر «أحمد

حسين حميدان»

71

قراءة في رواية «الرماد

الذي غسل الماء»

للروائي الجزائري

عز الدين جلاوجي



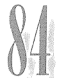
المحتويات

AMMAN

158

آب / ٢٠٠٨

تصدر عن
أمانة عمان الكبرى



84

فيلم (ذكاء اصطناعي) لسبيلبرغ: يلعن الظلام ويضيء شمعة أيضاً





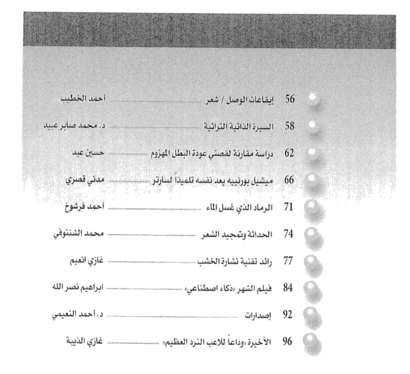
77

رائد تقنية نشارة الخشب في النحت العالمي المعاصر... عبد الحي مسلم: فنان فطري و رائد

المراسلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى
ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٢٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية
(٢٠٠٢/٨٢٢/د)



ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل
مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.
لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر



محمود درويش

عميد القصيدة العربية في ذمة التاريخ

د. إبراهيم خليل *



نعت(١) الأوساط الأدبية والثقافية والإعلامية شاعر فلسطين وصوتها المعبر عن ضمير جماهيرها طوال ما يقارب نصف القرن: الشاعر محمود درويش، الذي يعزى إليه تأسيس ما يُعرف بمصطلح الأدب المقاوم، بدءا من ستينات القرن الماضي. وأحد الحاصلين على جوائز عالمية منها جائزة لينين عن الشعر ،وجائزة لانان الأميركية، وجائزة سلطان العويس، وجائزة القاهرة ، وجائزة اللوتس ، وجائزة الأركانة العالمية المغربية للشعر وجائزة الأمير كلاوس الهولندية وغيرها الكثير .ولد محمود درويش(١٩٤٢) في قرية فلسطينية (البروة) تقع في الجليل على مقربة من مدينة عكا(٢). ويبدو أنّ هذه القرية قديمة النشأة لأنّ فيها آثاراً تنم على أنّ نشأتها تعود إلى زمن الرومان ، وأنها كانت تدعى في ذلك الحين باسم Biri وتم تحريفها إلى البروة بكسر الباء .

وكـان والـده - عـلـى مـا تذكر الصحف التي اهتمت بتدوين سيرته تدوينا سريعا- مزارعا ورب أسرة فقيرة. ويبدو أنه استشهد في الحرب العربية الإسرائيلية عام ١٩٤٨ التي انتهت بالنكبة . ويستفاد من إشارته في حديث نشر في الطريق اللبنانية عام ١٩٦٨ لهروبه مع عمه شمالاً، إلى لبنان، أن أباه كان قد استشهد، مع أنه في ديوانه لماذا تركتَ الحصان وحيداً يشير إلى والده كثيرا .وربما أشار أيضا إلى مغادرتهما القرية معا ، وهذا يدعو للتساؤل، يقول من قصيدة له في الديوان عنوانها «إلى آخري وإلى آخره» ما يأتي:

- هل تعبتَ من المشي يا ولدي

هل تعبتْ

- نعم يا أبي طال ليلك في الدرب

والقلبُ سالَ على أرض ليلك

- ما زلتَ في خفة القطِّ

فاصعدْ إلى كتفيّ

سنقطعُ عمّا قليلْ

غابة البُطم والسُّنديان الأخيرة

هذا شمالُ الجليل،

ولبنانُ من خلفنا

والسماءُ لنا كلها

من دمشقَ إلى سور عكا الجميلْ

- ثم ماذا؟

نعودُ إلى البيْتِ ، هل تعرفُ الدَّرْب يا ابني؟

- نعم يا أبي

ولـم يبْق درويش وعمه في لبنان طويلا ، فقد عادا ومن معهما متسللين إلى فلسطين ثانية، يقودهما دليل اتخذ من معرفته وخبرته بالمناطق



عُرف محمود درويش بحسن الإلقاء فهو يأسر جمهوره، ويؤثر فيه تأثيرا لا يتسنى لأي شاعر آخر

سبيلا للكسب والارتزاق.

وعندما عادا للقرية بعد سنتين ١٩٥٠ اكتشفا أنّ الصهاينة أزالوها ومحوها مثلما يمحو طفل عابث ما خطه بقلم رصاص على الورق. وقد أنشأ الصهاينة مكان البروة (موشاف) أي: قرية تعاونية يهودية مما قضى على آمال الطفل وعمه وأقاربه بحياة مستقره في البروة. لذا وجدوا في قرية دير الأسد ملاذا ،ثم في الجديدة لاحقاً. وفيهما تلقى محمود درويش دراسته قبل أن ينتقل إلى الحيّ العربي في حيفا حيث وجد لدى إميل توما، وهو مثقف فلسطيني ، مأوى ، ثم عملاً فيما بعد ينتفع به في التغلب على تكاليف الحياة.

شـرع بعد أن حصل على شهادة الثانوية العامة أي: البجروت، بالعمل لدى الصحف الناطقة بالعربية، ومن الصحف التي فتحت لمقالاته وقصائده ذراعيها صحيفة (الاتحاد) وهي الجريدة الناطقة باسم الكتلة الشيوعية الجديدة (ركاح)المنشقة عن الحزب الشيوعي الإسرائيلي. ومجلة(الجديد) وهي مجلة أدبية كانت تعنى بنشر الشعر الفلسطيني المقاوم والقصص ، والمقالات النقدية، وكانت تصدر بصفة دورية كلّ شهر. كما كتب في غير هاتين الصحيفتين، كصحيفة (الفجر) الناطقة باسم حزب العمال الموحد (المابام).

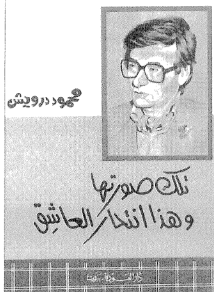
بدأت تجربته الشعرية بالتبَرْعُم، والتفتح ، في وسط الخمسينات، وهو ما يزال طالبا في المرحلة الثانوية، وأول ديوان صدر له كان بعنوان «عصافير بلا أجنحة» ظهر مطبوعا في العام ١٩٦٠ .وكان عمره إذ ذاك ثماني عشرة سنة. ويقول في وصف تجربته الأولى تلك :» أول ديوان مطبوع لي لا يستحق الوقوف أمامه، فقد كان تعبيراً عن محاولات غير متبلورة» (٣) وقد تعرض بسبب تجربته الفجة الأولى تلك لهجوم من بعض الأدباء منهم الشاعر راشد حسين الذي وصف شعر درويش في ذلك الديوان بالشعر اليائس. وما فتئ درويش أن أصدر ديوانا جديدا بعنوان» أوراق الزيتون»١٩٦٤ اتجه فيه للشعر الوطني ثم تلاه في العام ١٩٦٥ ديوان وضعه في المقام الأول من شعراء الأرض المحتلة وهو ديوان «عاشق من فلسطين». وإلى هذا الديوان تعزى شهرة درويش في العالم العربي . فقد نشر المرحوم إبراهيم

أبو تاب في الآداب اللبنانية مقالة عن الديوان نوه فيها إلى عدد من شعراء فلسطين المحتلة كتوفيق زياد وسميح القاسم وسالم جبران ونايف سليم وراشد حسين. وفي العام الذي تلاه (١٩٦٦) ظهر كتابُ غسان كنفاني «أدب المقاومة في فلسطين المحتلة» الذي تضمَّن نماذج من شعر درويش وغيره. ونشر الشاعر يوسف الخطيب سنة(١٩٦٨) ديوانا كبيرا سماه « ديوان الوطن المحتل» تضمن مجموعات كاملة منها مجموعة عاشق من فلسطين، والديوان الذي صدر عام(١٩٦٧) بعنوان «آخر الليل» . وبازدياد عطاء الشاعر ومشاركته الدائمة في الاجتماعات والتظاهرات التي كانت تنظم في المناسبات الوطنية، وإلقائه أشعاره التحريضية، ازدادت ملاحقة الإسرائيليين له ، ومضايقتهم، فاعتقل مرارا . وقضى في السجن أشهرا فكان يطلق سراحه – في غالب الأحيان– ليعودوا به ثانية للسجن.

عُرف محمود درويش بحسن الإلقاء فهو يأسر جمهوره ، ويؤثر فيه تأثيرا لا يتسنى لأي شاعر آخر. ومن هنا كانت خطورته على الاحتلال. لذا ازداد الخناق حوله مما دعاه إلى مغادرة فلسطين في أوائل العام ١٩٧٢ والتحق بالثورة الفلسطينية، وفي وقت قصير جدا أصبح قريبا من أصحاب القرار فيها . وانتخب عضوا في اللجنة المركزية للمنظمة، وعين مستشارا لياسر عرفات غير مرة . وأنشأ مجلة (الكرمل) التي ظهرت أعدادها الأولى سنة ١٩٨٣ في قبرص .

وفي باريس قضى محمود درويش الكثير من وقته، وأنشأ علاقات حميمة بكثير من الشعراء، والكتاب العرب .

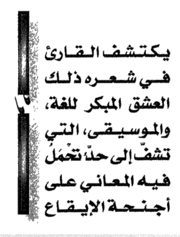
وقبل رحيله المباغت هذا طاف درويش بغير مدينة من فلسطين حيث أحيا عددا من الأمسيات الشعرية



التي رسخّت شعبيته التي لم يتمتع بها شاعر عربي في القديم أو الحديث. فقد أحيا أمسية في حيفا وواحدة في جامعة بيت لحم وثانية في رام الله. وكان قد أحيا أمسيات أخرى في عمان ودمشق والمغرب والقاهرة شهدت حضورا كبيرا فاق التوقع.

أول الغيث :

ومن يقرأ شعر محمود درويش، لا سيما المبكر منه، يكتشف أن لهذا الشاعر شخصية أدبية متميزة. فبداياته توحي بما لديه من مزايا: أولها الرقة، والرهافة غير المعهودة في التعبير عن عواطف الحبّ ، والإحساس الحميم بالقرب من



المرأة قربا لا يدانيه إلا الشعور الصوفي:

حبنا بلبلٌ وشوكة وردة

فضعي لي على الجراح مخدّة

لا أحبُّ النشيد إلا شهيداً

ينزفُ الرّوحَ و الحشا بمَودّة

عندما رفّ في الفضاء جناحي

وهبطتُ البستانَ أعشقُ وردة

كنتُ لا أسألُ الطريقَ رجوعاً

ليْس في الحبّ اي دَرْبٍ لعَوْدة

مقابل ذلك يكتشف القارئ في شعره ذلك العشق المبكر للغة، والموسيقى، التي تشفّ إلى حدّ تُحْمَلُ فيه المعاني على أجنحة الإيقاع، لا على أجنحة الكلمات:ففي القصيدة الآتية نجدُ الأبيات تتحوّل إلى أنغام تتفاعل تفاعلاً صوتيا فيما يشبه البناء السّمْفوني :

عسلٌ شفاهك واليدان

كأسا خمورْ

للآخرين

وحريرُ صدرك والندى والأقحوان

فرشٌ وثيرْ

للآخرين

وأنا على أسوارك السوداء ساهد

عطش الرمال أنا .. وأعصابُ المواقد

من يوصدُ الأبوابَ دوني

أيُّ طاغ أيُّ ماردْ

سأحبُّ شهْدك

رغم أنّ الشَّهْد يُسْكبُ في كؤوس الآخرينْ

يا نحلة ما قبّلتْ إلا شفاه الياسمين.

ومع أنّ درويش يعشق اللغة، وما فيها من ظلال ، وإيحاءات، إلا أنه لا يُغرق في الغموض، وهذا ما وضع شعْره في المنزلة الأولى لدي جمْهوره . فالبساطة لا تعني لديه الإغراق في

الشعارات، أو المعالجة السطحيّة للفكرة ، وإنما هي معالجة جادّة في شيء من النسق الأليف الذي يستطيع القارئ العادي تذوّقه، وتسلم ما فيه من رسائل سياسيّة وقومية واجتماعية ، فمنهج درويش الشعريّ يجعل شعره من النوع الذي يوصف بالسهل الممتنع، وفي ذلك يقول :

قصائدنا بلا لون

بلا طعمٍ .. بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيتٍ إلى بيتِ

وإنْ لم يفهمْ البُسطا معانيها

فأولى أنْ نذرّيها

ونخلدُ نحنُ للصّمتِ .

فكلمة المصباح – هنا– استعملت رمزا، وليس بالمعنى القاموسي الشائع، لكن المدلول الجديد للكلمة معروف، ويكتنفه المدلول الشائع. وبهذا الأسلوب في استعمال المفردة ضمن الشاعر درويش للغته التواصل مع القارئ ، وجمهور الشعر العادي، لا النخبة ، وإلى هذه الطريقة تعزى في رأينا شعبية الشاعر درويش.

وهو في هذا إنما يتبع طريقة شاعر إسبانيا الكبير فيدريكو غارثيا لوركا، أي: استعارة الرموز مما هو مألوف . وقد ظهر تأثير لوركا في شعره منذ أوراق الزيتون ١٩٦٤ ففي إحدى قصائد « الأوراق» يخاطب الشاعر الإسباني الراحل موضحا ما بينهما من عناصر مشتركة، قائلاً :

عفوُ زهر الدم يا لوركا

وشمْسي في يديكْ

وصليب يرْتدي نارَ قصيدة

أجملُ الفرسان في الليل يحجّون إليكْ

بشهيدٍ وشهيدة

ويقتبسُ من شعر الشاعر الإسباني الرموز: «الشاعر» و» الزيتون» و«الجيتار» و«الحسناء» و«الأقمار»،



محمود درويش

محاولة رقم ٧

واسم الأندلس الذي له حضورٌ كبيرٌ في شعره حتى إن أحد دواوينه المنشورة جعله بعنوان» أحد عشر كوكباً على المشهد الأندلسي « وفي» مديح الظل العالي « يشير محمود درويش إلى الأندلس إشارات عديدة ، تارة إلى قرطبة ، وطوراً إلى غيرها ، يقول :

كنا هناك ومن هنا ستهاجر العربُ

لعقيدة أخرى وتغتربُ

قصبٌ هياكلنا وعروشنا قصبُ

في كل مئذنة حاوٍ ومُغْتصبُ

يدعو لأندلسٍ

إن حوصرتْ حلبُ

في التسعينات غلب على محمود درويش السّعي نحو التجريب، كأنما يريد بتجريبه أن يخطو بالقصيدة العربية خطوة جديدة

وتماشيا مع الأثر اللوركوي نجدُ درويشا يكرّرُ الإشارة إلى قرطبة، ولا سيما بعد أن غادر المقاومون بيروت على متن باخرة فرنسية تحت حماية أمريكية(١٩٨٢) وفي ذلك تجديد لمأساة الهجرة من الأندلس ، وتضخيم لمعاناة الشعب الفلسطيني، وإحباط لآمال الناس بالعودة:

بيروت من أين الطريق إلى نوافذ قرطبة

أنا لا أهاجرُ مرتين

ولا أحبك مرتين

ولا أرى في البحر غير البحر

لكنّي أحوّمُ حول أحلامي

وأدعو الأرض جمجمة لروحي المتعبة

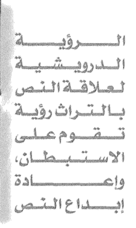
وأريدُ أن أمشي لأمشي

ثم أسقط في الطريق

إلى نوافذ قرطبة

فهو يستخدم رموزاً ليست غريبة ، ولا مستهجنة، لدى القارئ العادي، وإن كانت تستجيب لذوق الدارس، والناقد المُمَحّص. فالهجرة رمزٌ بات معروفا ، والحب في شعره أكثر من معروف، والبحر ، والأحلام، والروح، والطريق، والنوافذ ، والإطار الذي يجمع الرموز المذكورة في السّياق يمنحها ما تومئ إليه من دلالات، ومعان، هو (قرطبة) المدينة الأندلسيّة التي يكثر ذكرها في شعر لوركا باعتبارها المكانَ المشتهى. وهي في شعر درويش المكان المشتهى- فعلا، لا قولا- مكانٌ يرمز به دائما لفلسطين. والدليل على ذلك أنه يقول في موضع ثانٍ ، مؤكدا هذا المعنى:

إذا كان لي أنْ أعيد البداية



القصيدة والتجريب:

في التسعينات غلب على محمود درويش السّعي نحو التجريب ، كأنما يريد بتجريبه أن يخطو بالقصيدة العربية خطوة جديدة ترود بها مناطق كانت محظورة على الشعر العربي. فبعد دواوينه : ورْد أقل ، وأرى ما أريد ،وأحد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي، ولماذا تركت الحصان وحيداً، قدم للشعر عملا جديدا هو سرير الغريبة .فبعد النماذج التي تداول فيها ما يعرف بالمتواليات السردية، أو قصيدة المتواليات ، حاول أن يقدم لنا ما يعرف بالسونيتsonnet فقد تضمن الديوان المذكور ست قصائد تحمل كل منها عنوان (سوناتا) مقترنا بالرقم المتسلسل ١ حتى الرقم ٦.على أنّ درويشاً ، تجنبا للوقوع في فخ التقليد والمحاكاة المباشرة، جعل السوناتا ذات الرقم ١ من أربعة أقسام الأول والثاني منها رباعيان، والثالث والرابع ثلاثيان ،وقد يكون هذا الشكل قريبا من الشكل البتراركي للسونيت، أي: ثمانية أبيات تتبعها ستة أخرى. ولكن درويشاً لا يراعي وحدة النسق في قوافي الرباعيتين، وإنما نلاحظ تحرره من التصميم الشكسبيري المعروف في الرباعية مؤثرا التصميم البتراركي (أ ب ب أ):

بقرن الغزال طعنت السماء فسال الكلام

ندىً في عروق الطبيعة ما اسم القصيدة

أمام ثنائية الخلق والحقّ بين السماء البعيدة

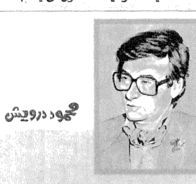
وأرز سريرك حين يحنُّ دمٌ لدم ويئنّ الرخام

فالقارئ يجد في هذه الرباعية قافيتين مثلما يجد في السونيت، لكنهما تتواليان باختلاف (م،د،د، م).أي أنّ اطراد القوافي جاء على هيئة (أ ب ب أ) .وفي الثلاثيتين الأخيرتين يبدو لنا الشاعر غير ملتزم بالقافية على الإطلاق. فإذا تذكرنا قوله في الثلاثيتين هذا الزحام وكان الكلام ، عرفنا أن القافيتين تكررتا في الرباعيتين.. وشيء آخر نجده في هذه السوناتا وهو حديثه عن المرأة في الرباعية الأولى وفي الثانية يشير إلى موقع القصيدة/ المرأة من تجربة الخلق ، ثم ينتقل في الأبيات الستة الأخيرة لبيان موقعه هو من التجربة، ومن القصيدة ، والشعر :

وتحتاج أنشودتي للتنفس،

لا الشعر شعرٌ

ولا النثر نثرٌ، حلمت بأنك آخرُ ما



أختارُ ما اخترْتُ

وردَ السياج

أسافرُ ثانية في الدروب التي

قد تؤدّي

وقد لا تؤدي

إلى قرْطبة

قاله

ليَ الله حين رأيتكما في المنام

فكان الكلامُ

غير أنّ الشاعر درويش في السّوناتا ذات الرقم ٢ يعزف عن هذا الأسلوب إلى أسلوب آخر في بناء السونيت، يقرّبه من الأسلوب الشكسبيري.والحق أن مثل هذا التجريب يفتح لنا أفقا ننظر من خلاله لثقافة الشاعر ومدى تأثره بالشعر العالمي، القديم منه والحديث. فإذا جمعت هذه الإشارة إلى ما سبق من إشارة لتأثره بلوركا، وعيّنا كم هو متصل بالتراث الشعري . وهذا واضح في قصائده التي تقوم أساسا على بعض الاقتباسات والنصوص الموازية، والتناص الشعري والقرآني والديني والأسطوري . فضلا عن الانفتاح على التراث الشعبيّ العربيّ والفلسطيني ، معبرا في بعض قصائده عن أفكاره بلغة هي لغة الآخر ممزوجة بلغته هو . وقصيدته (من روميات أبي فراس الحمداني) نموذج ساطع لهذا الاندغام بالتراث ، وهو تواصل لا يكتفي فيه درويش بالاقتباس، أو الأثر، وإنما يعيد خلق النص الغائب وفقا لرؤيته هو لا رؤية المبدع الأصلي . مما يجعل النص الغائب – بصورة من الصور – يكتسب حياة جديدة في النص الدرويشي إذا ساغ التعبيرُ، وصحّ.

ولا شكَّ في أنّ محمود درويش في ذكره لاسم أبي فراس في عنوان القصيدة، وكلمة « رومية» (من روميات) قد وضعنا على طريق موطأ لا بد أن نسلكه للوصول إلى قراءة صحيحة للنص . وهذا الطريق يذكّرنا ببعض الكلمات التي ذكرت في القصيدتين : قصيدة أبي فراس وقصيدة درويش. ومن هذا النظير قصيدته المشهورة « أنا يوسف يا أبي» وقصيدته الأخرى «أحد عشر كوكبا» ففي الرومية نجد المتكلم مشدوداً إلى فضاء الصدى ورجْع الصوت. بما يمثله هذا الفضاء من الاتساع والارتداد إلى اتساع آخر. وبما يمثله من أناس يذهبون ويجيئون من جانب الزنزانة فيخاطبهم مخاطبة عبد يغوث الحارثي :

خذوني إلى لغتي معكم

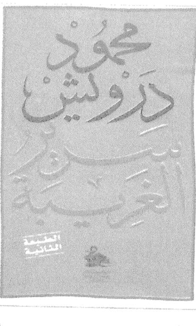
قلت ما ينفع الناس يمكث في كلمات القصيدة

وأما الطبول فتطفو على جلدها زبداً

وزنزانتي اتسعت في المدى شرفة

كثوب الفتاة التي رافقتني سدىً.

فنحن هنا أمام نصّ شعريّ تختلط فيه الأصوات : صوت درويش بصوت أبي فراس بصوت عبد يغوث الحارثي



النثر في كتابات درويش ينافس الشعر من حيث الأسلوب، والالتزام بجماليات العبارة، والكلمة، والإفراط في التخييل

بصوت الحمامة التي تهدل هديلا متصلا فتثير شجن المتكلم:

إلى حلبٍ يا حمامة طيري

واحملي لابن عمّي سلامي

وهذا كله يؤكد لنا وللقارئ أن الرؤية الدرويشية لعلاقة النص بالتراث رؤية تقوم على الاستبطان، وإعادة إبداع النص ليغدو – بالتالي – خلقا جديداً مبْتكراً ، وليس تكرارا لهذه الفقرة، أو تلك من النصّ الغائب. وخير دليل على صدق ما نقول هذه المقابلة بين إشارة أبي فراس للردى أو الأسر، والسياق الذي أوردها درويش فيه :

للصدى غرفة

كزنزانتي هذه ، غرفة للكلام مع النفس

زنزانتي صورتي ، لم أجدْ حولها أحداً

يشاركني قهوتي في الصباح، ولا مقعداً

يشاركني عزلتي في المساء ،

ولا مشهداً

أشاركه حيرتي لبلوغ المدى

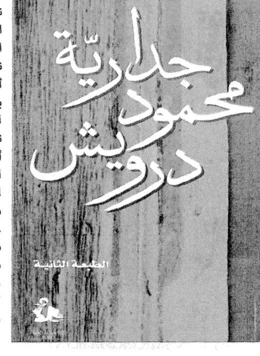
فإما أميراً

وإما أسيراً

وإما الردى

فهذا السياق كشف عن معنى لا يتحصل لدى القارئ من اقتباس كلمات محدودة أو غير محدودة من القصيدة الأولى لتدرج في الثانية الجديدة، وإنما هو سياق يقتلع تلك الكلمات من الوسط الذي غُرسَتْ فيه سابقا إلى بيئة فنية ووجدانية أخرى، بحيث باتت شاهدة على اتساع رؤية الشاعر للفكرة . فكرة السجين المتطلع للحرية، والسلام، والعودة، ونصرة الإخوة.فالمتكلم في قصيدة درويش

مختلف عن متكلم قصيدة أبي فراس، أو الحارثي، وسواهما ، لأنه يخرج من شقوق الحائط سيدا ، يواصل طريقه نحو حلب ، رافعا رأسه، فارضا ما يدعوه سلام الندى.غيْرَ معنيٍّ بمن يثبطون العزيمة كالفتاة التي رافقته سدى، والأم التي هي (سدوم) والأب الذي يفقره إلى الحبّ. ولا ابن العم الذي لم يبادر إلى حرب أو فداء. وهذا لا يعني أنَّ لدرويش منهجا خاصا في التناصّ الشعري، بل هو منهج ينبغي أن يتصف به كل شاعر حقيقيّ يجمع بين الموهبة، ووضوح الرؤية، والإبداع كمحمود درويش.



في فضاء النثر

ومحمود درويش الذي وصف في هذه المقالة بعميد القصيدة العربية المعاصرة لا يقتصرُ دوره على الشعر، وإنما يتخطى ذلك إلى فضاء النثر .

وقد صدرت له كتبٌ عدّة منها كتاب « شيء عن الوطن» وهو مجموعة مقالات جمعتها وبوبتها دار العودة في كتاب ظهرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩٧١ . وكتاب يوميات الحزن العادي الذي صدر ببيروت سنة ١٩٧٣. وكتاب وداعا أيتها الحرب وداعا أيها السلام (بيروت ١٩٧٤) وكتاب ذاكرة للنسيان(١٩٨٧) وكتاب «في وصف حالتنا» ١٩٨٧ وأخيرا كتاب «عابرون في كلام عابر» ١٩٩٤ . يُضافُ إلى ذلك كتاب يجمع الرسائل المتبادلة بينه وبين سميح القاسم وقد طبع ببيروت١٩٩٠ .

والنثر في كتابات درويش ينافس الشعر من حيث الأسلوب، والالتزام بجماليات العبارة، والكلمة، والإفراط في التخييل لكي تزفّ الفكرة على جناح الموسيقى تارة، وعلى جناح المجاز والرمز والاستعارة تارة أخرى. فهذه فقرة نثرية يصف فيها أجواء الحرْب تتضمن الوفير من هاتيك

من يتصفح نثريات محمود درويش لا بد يكتشف أنه شاعر في نثره مثلما هو شاعر في نظمه لا فرق

الجماليات:» ترى الحرْب ولا ترى موتا.. تخرُج منك الذكرياتُ إلى الأبد. لا وقتَ للتصوّر القادم. تتذكر أنَّ فلسطين بلادك . يأخذك الاسمُ الضائع إلى عُصور ضائعة. الاسم يعود.. يعود أخيرا من رحلة العبث. تفتح خارطتها كأنك تفتح أزرار حبيبتك للمرّة الأولى. ترى الخارطة وتصفّر لحنا مرحاً.تشعر بصداقة عميقة مع الأيام.لم تكن قاسية إلى الحدّ الذي تتصوره. ولكن مزاجها كان سَمِجاً أحياناً .. دنيا «.

ففي هذه الفقرة نجد العبارات الشعرية تتكدس بعضها تلو بعض: تخرج منك الذكريات إلى الأبد، الاسم الضائع والعصور الضائعة. رحلة العبث، تصفر لحنا مرحاً ؟ تفتح أزرار حبيبتك. إلخ . ومن يتأمل العبارات في اطّرادها النثري لا يفوته ما فيها من تدفق موسيقي. وهذه فقرة أخرى من نص له يصف الحرْب في بيروت « ما زال الفجر الرصاصي يتقدم من بيروت آتيا من جهة البحر على أصوات لم أعرفها من قبل.البحر برمته محشو في قذائف طائشة. البحر يبدّل طبيعته البحرية ويتمَعْدَن. أللموت كل هذه الأسماء؟ قلنا سنخرج فلماذا ينصبُّ كل هذا المطر الأسود-الرمادي- على من سيخرج وعلى من سيبقى من بشر وشجر وحجر؟قلنا سنخرج ، قالوا من البحر ، قلنا من البحر ،فلماذا يسلحون الموج والزبد بهذه المدافع؟

ومن يتصفح نثريات محمود درويش لا بد يكتشف أنه شاعر في نثره مثلما هو شاعر في نظمه لا فرق. وقل من يبدع في النثر إبداعه في الشعر .وفي هذا المقام تحسن الإشارة إلى براعة اثنين من الشعراء في النثر وهما نزار قباني ومحمود درويش.

* ناقد وأكاديمي وباحث في اللغة والأدب

١. توفي الشاعر ليلة التاسع من آب ٢٠٠٨

٢. ذكر أنه ولد عام ١٩٤٠ وذكر عام ١٩٤١ وذكر هو نفسه في حديثه إلى مجلة (الطريق) أن ولادته كانت عام ١٩٤٢

٣. رجاء النقاش ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال ، مصر، ط١، ص ١٠٩



مفلح العدوان*

محمود درويش.. محلقا حتى في غيابك!!

كان صهيل الحصان على غير عادته هذه المرة!!
محلقا نحو الأعالي، ومشربا بالنشيج، حزينا، يُبكي القاصي والداني، على لحظة الرحيل، والحصان ما يزال مربوطا قرب البيت، متروكا ينتظر عودة الشاعر، غير أن خبر رحيل الكبير محمود درويش كان أقسى من أن يحتمله الذي ينتظره، هناك، منذ سنوات بعيده، ليحتضنه نبضا دافئا، لا نعشا محمولا على محفة الحنين، وريح القلق، وإيقاع شجن القصيد.

***

صار لصهيل الحصان بوحا، يشبه «جوح» الذئب في ميعاده مع انتصاف ليل البدر.. يصير مرثية، تتشابه مع قصيدة استطاع الشاعر محمود درويش أن يتركها سؤالا يحتمل أجوبة ممتدة بالنسبة له، على استفهام محدد كان يلح به، ذات زمن، على أبيه: «لماذا تركت الحصان وحيدا؟».
وكان جواب الأب مقتضبا، لكن توق الشاعر بقي رحلة عمر يبحث فيها عن رد يفض به وحشة وحدة الحصان، ويعلن به بهجة عودة الحرية لموسيقى الصهيل، حتى يكون تحقق الإياب إلى البيت/الفردوس بإيقاع مختلف، وحياة مختلفة، وصهيل يكون بمستوى طاقة الشوق لمعانقة الوطن.

***

ليس وداعا..
فالكبار، الكبار، لا يتركون الساحة، ولا يغيبون، حتى وإن توقفت الماكنة في حجرات القلب!!
ومثل الكبير محمود درويش لا يمكن وداعه، فهو باق كلمة ترتحل عبر الأزمنة، باق، لأنه كان مخلصا للشعر، وحاديا للقصيدة، ومجددا في الكلمة، ومعبرا عن الإنسان بحساسيته العالية، وحاملا للقضية، وواضحا في كل موقفه.

***

ليس وداعا.. فمن الصعب أن يتم التعامل مع رحيل قامة بحجم محمود درويش بهذا القبول كحالة من الغياب، ونحن نعرف كل المعرفة، حجم حضوره، ومقدار رسوخ إبداعه، وحميمية التصاق قصيده بكل من قرأه صوتا صادقا تجاوز أفق الجغرافية إلى فضاءات الإنسانية أجمع.

***

ليس وداعا.. فهو بين الوطن والجرح كان يعيش..
وكان بين الحلم والواقع يكتب ألمه وأمله فلسطين الحاضرة معه، والتي تأتي عبر كلماته، وإحساسه، ومعجمه اللغوي الذي أضاف معان على كل تفصيلة يشير إليها، كان يريد أن يقول للعالم، كل العالم، عن فردوسه الذي نهب منه، ولم يغب عنه، وبقي مخلصا لصوته المتفرد، كما إخلاصه لقضيته، فصار يمثل بوصلة النبض المبشر بالعودة إلى الوطن، حاملا هذا الهاجس معه في ترحاله أنى كان، وفي كل العواصم التي مرّ بها.

***

ليس وداعا.. ولكنه استحضار لدرويش الذي تحدى بذاكرته كل تلك الصراعات التي تريد له أن يتخلى عن هذا التاريخ المسكون فيه، والمحمل بكل زخم الأزمنة الماضية، وتداعياتها، وقداستها، وتاريخها، وأساطيرها.. كان يكافح ويخوض معركته/ معركتنا بسلاح الكلمة والذاكرة، ضد من يريدون أن يمحو ذاكرة فلسطين والعروبة، ويبقوا على ذاكرة أحادية، تحتكر الجغرافية والتاريخ، وتجير كل العالم لخدمتها.

***

كن كما أردت..
محلقا حتى بغيابك، كما كنت متألقا برؤاك وبشعرك عصفورا في فضاءات الدنيا الرحبة، شاعرا حقيقيا، تتلمس نبض العالم والإنسان وأنت تدافع عن شعبك، بمحبة، دون أن تكون الكراهية هي عنوانك، بل جعلت من أدوات الصراع مختلفة بين يديك، وبشعرك، وبحضورك، كما أنت الآن تجعل من الموت، ومن حالة غيابك، استذكار لحضورك، ومديحا عاليا لك، ولابداعك، لا مرثية لرحيلك.

* كاتب أردني
mefleh_aladwan@yahoo.com

في رحيل محمود درويش

خالد زغريت *

من أين نبدأ التعازي يا محمود ؟؟؟؟؟
ونحن بني يعرب أعرب الناس ثكلاً ،وأنضرهم دمعاً ، وعلى الرغم يا محمود من أننا أول شقّ بكاؤه صمت الوجود في التاريخ منذ سقط من الأعلى إلى هاوية مواطنة الرمل و الحرب و الحرية والشعر النثر ، على الرغم من كل ريادتنا في رثاء أجملنا رسالة وتاريخا ،لا نعرف في لحظة غيابك أن نبكيك ، فمرة نقول : لم يترك الموت للشعر ساقياً فيشهق التاريخ أننا حلفنا ولم تترك لملك ريبة أننا سنبقى نبكي حتى يؤوب المنخل ،ومرة سنقيم الحداد على الشعراء ما أقام عسيب ، فتنهرنا الرمال أن مازال ظل طرفة يئن فصدوني فصدوني.



فمن أين يا محمود درويش نبدأ التعازي

و لغيابك قسوةُ حداء القدس : ياويلي ما أطول ليلي ، وقسوة دمع رثائنا على حجارة «البروة» تسقط سرداً وحراماً ، وأي رغيف نقدمه لأمك التي تظن أن الأمريكان أجلوا موتك لكي يطول ظفرها فتزيل عن البيت الأبيض وهم بياضه ولم تبرد قهوتها إنها تنتظرك برغيفها الفلسطيني الساخن سخونة جراحنا ونواحنا ، وأنت هناك وحيداً غريباً تغمض جفنيك على بياض ماضي الهنود خلسة من بياض البيت الأبيض ، ما الذي نقوله لأمك يا محمود

كبرت فيك الطفولة على سرير الغربية ونمت زائغاً على بندقية ريتا ظاناً أنه زندها ، ولم تحرسك العيون العسلية ، ماذا نقول للتاريخ يا محمود ولم يستطع الأعراب و الأغرب من المحيط إلى الخليج ومن الهند إلى السند أن يجدوا لك قبراً متراً بمتر من تراب البروة الذي أنبت في شعرك كل حرف نخلة ونهراً وفلة ، ووزّعت على كل أراضين العالم قوافيك ورداً تظلل روح العاشقين ولم تظفر بقبر يا محمود والأعراب الذين عجزوا عن استئجار متر صخر في البروة لجثمان رمز الأمة ، يقيمون أعلى الأبراج للأغراب والكلاب الحضارية ويعدون الهمم لما بعد قدس القدس وخور بكمان ذي الأصول العربية في المريخ ، فلا تعتب علينا تلك صورتنا التي لا نخجل وأنت تعرفها وهذا رحيلك رحيل شاعر عربي كلما أشعل شمعة في خيمة اللاجئين اشتعل قمراً للمنافي ، شاعر رأى جناحيَّ الشعر تاريخ مَن لا تاريخ له فرسم صورة أمة من ورق خير من أخرجت للناس ، فمحمود درويش ما كان شاعرَ بلاطِ الشعارات النامية ، بل كانَ حاديَ أمة تأكلُ ناقتها وتركبُ ظلّها بسوساً إثرَ بسوس ،وكان يكتالُ شعيرَ التفاؤلِ الثوري بصاعِ

البحر الوافر من غير زحافات عزيز مصرَ،ويصنعُ للنكبة كتابتَها الجمالية.. ويعيرُ للهزيمة طباقَها الناقص.. ويكتري لما بعدَ الهزيمة عيّاري عَرُوضِها التي دونها يُراقُ دمُ الإقواءِ.فهو يجابهُ كلّ تاءات واقعه المبسوطة بطوارئ الأخطاء الوطنية الشائعة. فكيف به يفكّرُ بأحقية قصيدة النثر، ليُعْتَدَّ بشعره ،وبغدادُ على مرأى قلبه يتداولها النخاسون، وهو الذي ما أكبرَ يوماً إلا مَن لم يَشترِ العَبدَ إلّا وَالعَصا مَعَهُ، وأيُّ نثر يفقهُ أنَّ عبيدَ الوفاقِ الولي لأنجاسٌ مناكيدُ،وكيف له أن يعتمرَ قبعةَ بود لير ليُحْسبَ على فرسان الحداثة، وكبرياءُ خيرِ أمة أُخرجتْ إلى الأرض بذي مرخ لا ماءٌ ولا شجرٌ، كيف يعتمرُ قبعةَ أزهارِ الشر، وهو عار من غزة هاشم، يهَشمُها نثرُ التضامنِ العَربيِّ أكباداً تمشّي على شوك الليبرالية، وما كان له إلا أن يقاومَ كلَّ موت الفراتين في دمه ، وأيوبُ يصيحُ : يا دجلةَ الخير لا تجعلِ العراقَ عبرتين ، فيردُّ الصدى في قوافيه أيوبك عار من الانتماء ، بلى مات محمود درويش ولنا أن ننتظر ألف عام من الخواء لنعيش عشرين نكبة ونكسة حتى نستولد من دمعنا المقهور حفيداً متنبياً للشعر ،

مات محمود درويش في الغربة التي ما عرفت صديقاً وفياً لأمدها مثل ظله على أرصفتها ،مات وهو يهبُ قامتَه للعابرين ،ويَقولُ لصاحبه وَالعيسُ ترعى البطولةَ على ضفاف الصمت من مصرَ إلى تطوان :تَمَتَّع مِنَ شَميم عَرارِ صمتٍ فَما بَعدَ العَشيَّة مِن كلام

فَأَهلُكَ إِذ يَحلُّ الرومُ أهلاً والضيفُ مخشيُّ الذّمام ، هكذا أعاد محمود درويش أنين القصب لريح أهله في التاريخ :إننا عربٌ ونخجلُ ألا نستضيفَ الهزيمةَ ،نحيي المنازلَ ونبتغي بدلاً بالدار خياماً ، وبالإخوان جيراناً ،لنبكي الأطلال ببرقة نجد فتلوحُ الصومالُ كباقي الوشم على ظاهر يد العروبة ،ونمدُّ أجسامَنا جسوراً فقلْ لرعاة البقر ناموا في المنامة ليعبرَ الرفاقُ بغدادَ ،وقل لغزة وهي في جفن الردى والردي عامرٌ ردي السلامَ ، فإنا إذا صاحت كلُّ نساء جنينَ يا معتصماه .. نردُّ: لا تصرخي ! معتصمُك خلفَ أبناءِ حرام .فحالُنا واوا،

كم متَّ يا محمود درويش ،وكم متنا بموتك ونحن نصرخ ياليت لنا قلبك لنموت حين تموت .

فإن متَ فقد مات ما مات ،وما بقي إلا عرشُ شعرك على سماء البرورة وفي خراب البصرة يصرخ بغزة : مات ما مات فإن جعت فكلي مائدة المؤتمرات ،وإن بردت تدفئي على نار القرارات ،وإن رضيتِ سنتغزل بمسارات يتمك الشقيق ، وعلى محمود درويش أن يرسُمَ حدودَ هزلِ هذا الواقع بكلمات ذات قبعات زرقاء ويحرسَ نومَ العدو في عين الصديق ويغني: يا دامي العينين والكفين ! إن الليل زائل لا غرفة التوقيف باقية و لا زرد السلاسل ! نيرون مات ، ولم تمت روما ... بعينيها تقاتل لوحبوب سنبلة تموت ستملأ الوادي سنابل ..!

ونحن عرب باريس ونيويورك مربط خلينا ، نزرعها قمحاً وشعيراً متى شئنا ، فظلنا تاريخه في امتلاك ناصية الغرب ملعب خيلنا ،

وللخيل جمالُها في لغة العرب ،ويعرفُها محمود درويش كما يعرفُ ،أننا عربٌ ونعرفُ كيف نعزُّ الخيلَ ونلبسُ الجينز و المخمل ،ونعرف كيف الجامعة العربية بالمراسلة تحيل ،إننا عربٌ ولا نبخل، أطعمناك كلَّ كتب التاريخ،وربحنا كل سباق الهجن ،ولم يبق شاعر إلا وخلقنا له من دمعة ليلى وطبيباً يداويه بتأويل نثر الحنظل في ذمّة ليل ريتا .

وهل كان محمود درويش إلا سائس الشعر بالجمال ومربي الجمال بالشعر، لكن ما ذنبُه إن كانت قصائدُه معلقاتٍ على جدرانِ الدمعة الكريمة ، ما ذنبُه إنْ كانت تجفلُ النخوةُ حين تسقطُ البصرةُ و تأفلُ القاهرةُ عن عروبتها ، وتغفلُ الدوحةُ عن الخبرِ العاجل للبلاد التي سوف تُحتل

وتفتحُ جزيرةَ المراثي الملائمة للغرض الشعري.فيحارُ الشاعرُ على أيةِ نبرةٍ يكتبُ للحرة

همزةَ الرثاء بالخط الكوفي الواقف على حدود النار.فالشاعرُ لا ينامُ على ثأر

يخرج من جلده ليكتب للبطل القومي خطبة طارق بن زياد بالشعر الأشقر

وفخامة الأخ يخرج من جنوب الجنوب ليغيث مارون الراس بزيت الشعر

و محمود درويش يفتّشُ في الأحرف المصابةِ بالسكري عن خادمةٍ شريفةٍ للشهامة العربية

وينشد:

تبحث عن أندلس حين تسقط حلب ،

مأساةُ محمود درويش أنه شاعر يلملمُ ذاتَه من عُشب قبور رجالٍ لم يبقَ من قدوتهم إلا الأسماء على أبواب المدارس،أو على دوائر تخطيط الخريطة العربية التي تُرسَم كلَّ يوم بسبب تكاثرها ، ولا أدري إن كان للجمّال في الشعر العربي غيرُ توري الساقِ بالساقِ، وجناسِ الغناءِ بالبكاء.

فلمَ تغيبُ سيدي بعد أن جمّلتنا بكلِّ قمصانِ الهجاء.

لو تعود فحالُنا أجملُ من جمالِ المراثي، والدفاع العربي المشترك عن نقائضِ الإعلام .

عد.. لبيض أيامِنا المدبراتِ لتكتبَ مرةً للفرح

عد.. فجزرُ القمر فازت هذا العام بسباقِ الهجن..

وصارت كلُّ أيامنا فالنتين

والجمركُ العربي لم يعد يفرضُ على شهداء الجنوب أن يلبسوا أكفاناً بجيوب

عد.. فالسيد ساركوزي سيحج هذا العام

ورايس عقدتْ قرانَها على ريّال من حليبِ المراعي

عد.. جريدةُ العروبة كلَّ يوم جمعةٍ تنشرُ شعركَ في صفحة أزياء النساء.

عد.. استلمنا قسائمَ المازوت فلا تخفْ من البردِ كلُّ عائلة قبرتْ ألفَ شتاء

عد.. فقد حوّلنا مهربي المازوت إلى شعراء

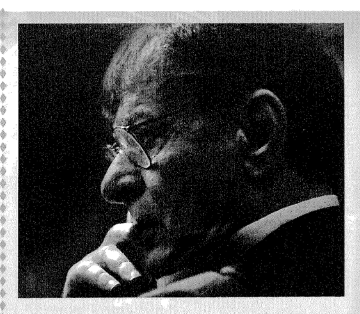
أم أنك تخافُ أن شعرَ التنك أصدقُ أنباءً من الكتب..

وأن الموتَ أجملُ من جمال الخطب

فتعال يا شاعرَ الجمال

الجمالُ كالجمالِ في كلِّ صحارينا نجرُّه من غيرِ حبالٍ ولا ينقصُنا إلا الشعراءُ .

*كاتب من سوريا



محمود درويش ونظرية الفراغ

عز الدين المناصرة *

رحل شاعر فلسطين الكبير محمود درويش في زمن فلسطيني صعب، ومثير للكآبة، أعني زمن (الصراع بين حركة فتح، وحركة حماس)، حيث تجاوزت الحركتان، الخط الأحمر، بسفك الدم الفلسطيني، واعتقال وتعذيب أبناء الشعب الفلسطيني بأيدٍ فلسطينية من قبل الطرفين. أما (اليسار) في منطقة الوسط، فلم يعد مؤثراً، بعد أن انخرط في مؤسسات المجتمع المدني، المموّلة أمريكياً، وأوروبياً. هكذا لا يستمع أحدٌ للمعارضة المستقلة الحقيقية، التي ارتبطت تاريخياً بإيديولوجيا منظمة التحرير الفلسطينية، وظلّت على ولائها للحساسية الشعبية، لأنّ السلطة الفلسطينية، اخترعت (مستقلين) تابعين لها، وللمزاج الأمريكي الإسرائيلي.

هكذا رحل محمود درويش في ظلّ نكبة الانشقاق حول مفهوم المقاومة، وهو أمر مؤسف، سيّما أن درويش محسوبٌ على (السلطة الفلسطينية)، رغم أن حجمه الشعري أكبر من ذلك، فهو شاعر الشعب الفلسطيني بامتياز.

المسألة الأخرى، هي (نظرية الفراغ) الوهمية، التي روّجت لها وسائل الإعلام، أي (ما بعد درويش)، وهذه النظرية غير صحيحة أصلاً، لأنهم لم يقرأوا (ما قبل درويش)، فالرأي الشائع، هو أن درويش وضع (رهاناته الشعرية والسياسية)، كلّها في سلّة قيادة الثورة (الرئيس الراحل ياسر عرفات)، ولاحقاً وضع رهاناته في سلّة السلطة الفلسطينية (محمود عباس)، لهذا كان درويش ذكياً حين وظّف السياسة لصالح تجربته الشعرية. وهكذا نجح في تحريك صورته الإعلامية وسط الجمهور. المفارقة أن هذه السلطة، شطبتّ (الشعر الفلسطيني الحديث)، بل الثقافة الفلسطينية كلها، واكتفت بالمراهنة على صوت محمود درويش وحده.

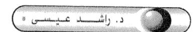
ولكن –للحق– ليس هذا كلّ الحقيقة، إذ إنّ النصف الثاني من الحقيقة هو موهبة محمود درويش الكبيرة، ومنجزه الشعري الضخم، فقد أدرك درويش مبكراً، أنه ليس بالسياسة وحدها، يصبح الشاعر شاعراً كبيراً، لهذا طوّر أدواته الفنية الشعرية، بمحاولة عميقة منه لفهم جوهر الشاعرية، أي ما الذي يجعل الشعر شعراً، وهل يكفي شعار (سنقاوم)، لكي تظل القصيدة دائمة الخضرة. وهنا أجاب درويش إجابة شعرية ذكية أيضا عن هذه الأسئلة الصعبة. لهذا حقق درويش ما يلي: ١. شعرية عالية. ٢. قدرة على التواصل مع جماهير متقلبة. وعندما أصبح ماركة مسجّلة، لم يعد يكترث لتقلبات الزمن السياسي. هكذا، فإن نظرية الفراغ لا أساس لها من الصحة، إذا ما عاودت القوى السياسية الفلسطينية، قراءة منجز الشعراء الآخرين، وإذا ما وفّرت لهم، نفس الإمكانات الإعلامية بعدالة كانت مفقودة، إضافة لموروث درويش الشعري نفسه، الذي نفترض أنه يمتلك قوة الاستمرار. نعم: محمود درويش قيمة شعرية عُليا، وقيمة نضالية، قد نختلف مع بعض أطروحاتها السياسية.

أما بالنسبة لي، فقد كنت الشاعر الفلسطيني (ربّما الوحيد)، الذي اختلف مع درويش في السنوات الأخيرة علنياً، رغم إدراكي أنه شاعرٌ كبير موهوب، وكانت صداقتي العميقة معه في الفترة (١٩٧٣–٢٠٠٠)، صداقة شبه يومية، ولم يكن الخلاف بيننا خلافاً، وإنّما كان اختلافاً، وهو أمر مشروع، لأنني كنت وما زلتُ ضدّ (التقديس الأعمى). والخلاصة هي نحن زملاء درويش، ولسنا خلفاؤه، لأننا مدارس مختلفة في الشعر والسياسة.

*كاتب وأكاديمي أردني

إضاءة

لماذا مات محمود درويش . . . ؟



أسألك أيها الموت: ماذا تريد من محمود درويش لتأخذه إليك هكذا بكل بساطة؟ فمقابرك ملأى بالموتى المظلومين الذين لم يستطيعوا العيش في الحياة فعاشوا فيك. ماذا تريد من شاعر لم يعش الحياة إنما عاشت الحياة فيه؟ محمود درويش أكبر منك على كل حال، فأنت قبّاض أرواح وسفاك محترف وقاتل شرس. ودرويش جامع فراشات ونحال وساقي ورود ورسام أحلام الأطفال والفقراء والمعذبين في الأرض، ومغنٍّ جميل للمنافي ورافع أذان وضارب ناقوس وعازف الزّنّ والكانا كانا، استطاع بشعره أن يهرّب الجرح العربي الفلسطيني إلى قلب الكون،وأن ينقل حزن الزيتون والتين والزنزلخت والفرفحينة إلى صدور أثرياء العالم وطغاته وسماسرة شعوبه. عرفتْه الدنيا من أشهر عشرة شعراء عالميين، فحسبوا له الإسرائيليون ألف حساب لأن في شعره قوة حضارية مضادة تُوقِف زحف نواياهم الشريرة لابتلاع العروبة وربما استلاب جماليات الخير المطلق في كل العالم.

لم يكن درويش شاعراً عبقرياً عظيماً فحسب، بل كان شاعراً كونيّاً يعرّي قبح الحياة، شاعراً انتصر للجمال والعدالة والحق والفضيلة، عبّر عن محنة الإنسان في كل مكان ..عن مكابداته

وشقائه وأحزانه وأحلامه المغتصبة. فلماذا مات محمود درويش قبل أن تُقرع أجراس العودة؟

مازالت الكلمات حبلى بنواياه الجميلة،بصوَره الشعرية الباذخة، بمعانيه العالية المؤجلة،بإيقاعات حصان أبيه، بألوان زهر اللوز. مازال في صدر درويش حَنين سحيق لقهوة أمه وخبزها وحضنها الدافئ ،مازال في شاعريّته عطش لينابيع قريته(البروة)، ولندى الصباح يتراقص على رمانة في الجليل.

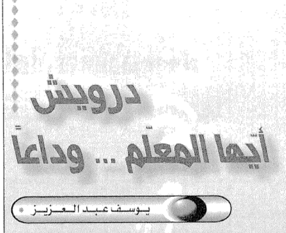
أيها الموت: مالَكَ ولمحمود درويش؟ لماذا لم تتركه يكمل جملته الشعرية فأحضرته في الغياب وغيّبتَهُ عن الحضور؟ ماذا فعل بك لكي تنتقم منه؟ لم يحضر درويش في المكان ولا في الجاه ولا في المنصب الدنيوي العابر، بل حضر في جبين الزمان شمساً خالدة الشروق، حضر في أنفاسنا وفي حدائق أطفالنا وفي دموع أمهاتنا، و فوق عربات الباعة المتجولين في شوارع القدس القديمة، حضر في نايات الرعاة وفي عرق الفلاحين وحزن البرتقال.

أيها الموت، لئن دفنتَ محمود درويش في التراب فإن شعره لن يموت، فهو يجري في دمائنا وفي شرايين الدم العروبي وفي مستقبلنا وبين دفاتر أطفالنا .

أيها الموت متى ستموت؟ ما أبشعك وما أظلمَك !

حين تموت أيها الموت،سأؤبّنك بقصيدة من شعر درويش حتى تعرف كم كان يحب الحياة .

* شاعر وأكاديمي أردني
Mana1951@ yahoo.com



درويش
أيها المعلّم ... وداعاً

يوسف عبد العزيز *

في مساء ملتبس، مساء يهطل بالرّعب والأسئلة، رحل عاشق فلسطين، وشاعرها الكبير، وترك وراءه يتماً كاسحاً. في السّاعات الأخيرة التي سبقت وفاته، كنّا على اتّصال ببعض مرافقيه في المستشفى. في البداية كانت الأمور تبدو مشجّعة، فقد نجحت عمليّة القلب المفتوح التي خضع لها، ثمّ ما لبثت الأخبار أن تبدّلت وذلك بعد أن تعرّض لجلطتين مفاجئتين في الدّماغ، سقط على إثرهما في غيبوبة مدوّية. أخيراً وصلنا النّبأ الصّاعق، فقد مات محمود درويش، مات الحبيب الذي تعلّمنا على يديه الشّعر، ودرّب أرواحنا على معانقة الجمال، وقذف بها لتطير في سماء الحرّيّة.

الآن يحق لفلسطين أن تبكيه، وأن تنتحب في البكاء، يحق للجليل أن يخفق مثل راية سوداء عظيمة ليغطّي بها أشجاره وصخوره، يحقّ للكرمل أن ينتفض في عليائه مثل فرس مغدورة يتلجلج خطمها بالصّهيل الوحشي وتشرد بجنون في شعاب البحر القريب، يحق للقصائد أن تنوح على شاعرها الأجمل، ويحقّ لنا نحن أيتامه أن نهذي في حضرة هذا الغياب القاسي، وندور في خرائب الشعر مثل ممسوسين فقدوا اليقين بكلّ شيء، فقد كان أكثر من معلّم لنا وكان أكثر من أب.

في زياراته المتتابعة إلى عمّان كنّا نلتقيه تارةً من خلال أمسية يقيمها وتارةً من خلال سهرة عند أحد الأصدقاء. أحياناً كنّا نذهب لزيارته في شقّته المستأجرة في منطقة عبدون، في كلّ مرّة كان يستقبلنا بكلّ تلك الحفاوة التي يتمتّع بها الرّيفيّون، كان يشرق بابتسامته اللامعة، وينهض ليعدّ لنا القهوة بيديه. لم تكن لديه خادمة، والواقع أنّه كان ضدّ مثل هذه العادات البرجوازية. كان يجلس ويصغي باهتمام للأفكار التي يتمّ طرحها، ثمّ يشارك في النّقاش الدّائر ويتصبّب بالكلام الجميل والشّعر. في السّنوات الأخيرة كان يبدو متكدّراً بعض الشّيء، فقد حاصره المرض، وأصبح أمام قائمة كاملة من [illegible] بالنظرات السّريعة المحتدمة، كأنّما ليتّقي بها شرّاً قادماً لا محالة. كان في واقع الأمر يخاتل الموت الذي بات يتربّص به، وينصب له الفخاخ الكثيرة في الطريق. قلبه الجسور المحلّق دائماً في فضاء الشعر مثل صقر، قلبه الرقيق الحالم الذي ينسج الجمال ويتصبّب بالأزهار والأغاني أصبح يخونه. ما الذي يفعله إذن شاعر عظيم يسافر مع العواصف ويستوطن قمم النّسور كمحمود درويش مع قلب منهك أصبح بحاجة إلى ألاعيب الأطبّاء وأصابعهم الماكرة؟! دعك من المرض قلت له في الزّيارة الأخيرة إلى بيته قبل شهر، وإنّك حين تكتب قصائدك العذبة الفاتنة فأنت في قمّة العافية. ابتسم درويش للفكرة، ولكنّ الخطر كان قد بلغ مبلغه من قلب الشاعر. في تلك الزيارة انشغلت بالمسألة، ورحت أفكّر بحلّ خلّاق وجذري لخذلان القلب الذي يمكن أن يصادفه الواحد منّا، ماذا يحدث لو انتزع الشخص قلبه من بين أضلاعه في لحظة جنون خاصّة واستبدله بقلب آخر جسور، وليكن قلب سنديانة مثلاً! خرجت من أحلام اليقظة التي كثيراً ما ألجأ إليها في معالجة المسائل الشّائكة، وأيقظني صوت درويش الساحر العذب الذي راح يتحدّث عن المتنبي كأب عظيم للشعر في جميع العصور. هتفت في أعماقي بفرح: ما زال معلّمنا معنا، وما زالت الدّنيا بخير.

في زيارة قديمة للشاعر عام ١٩٩٨، وكان قد عاد للتّو من باريس حيث خضع لعملية قلب مفتوح في ذلك الوقت، حدّثنا درويش عن اشتباكه الأوّل مع الموت، روى لنا كيف أنّه خفّ وحلّق عالياً في تلك السّماوات البيضاء في لحظة مكثّفة كلحظة الصّوفي وكيف أنّه حين صحا من لذاذة ذلك السّفر قام بتقطيع الأسلاك والحبال البلاستيكية التي تُربّط جسمه. من يومها ظلّ درويش يتحسّس قلبه، ويراوغ ذئب الموت بالشعر، علّ ذلك يسعفه بشيء من الحياة، ليس من أجل بهتانها المجلجل بل من أجل أن يجد لديه متّسعاً من الوقت ليكتب.

مات درويش، مات متنبي زماننا، مات ويتّمنا على حين غرّة! أيّها الحبيب والمعلّم وداعاً

*كاتب وشاعر أردني



حادثة انكسار السروة
إلى : محمود درويش

نادر رنتيسي *

السروة انكسرت!

.. **وتسأل** امرأة جارتها، وهي تلمّ عن عتبة بيتها أغصانا ناتئ عظمها، إنْ كانت قد رأت عاصفة مرّت خطفا فتداعت السروة، تجيب الجارة مثل شاهد مرتبك أمام المحكمة، باقتصاد يصدّ الباب أمام أسئلة أخرى قد تنفث الريبة في وجهه: لا ، و لا جرّافة!

ولقد مرّ يوم أو اثنان ولم يثر الأمر سوى انتباه القليلين من العابرين على حطامها؛ فعامل النظافة أحال لغز انكسارها إلى سأمها من الإهمال، وهو لذلك اليوم، فقط، راح يمشط تربتها بمكنسته حتى بان الأديم الإسفلتي كعين ماء متجلطة. ورأى العجوز ذو الشارب الكث، بعد أنْ طرق بعصاه عليها طرقات راجفة، أنها، على الأغلب، قد هرمت من تعاقب الأيّام.

لكنّ الخمسينية المتأففة أبدا، التي تبلع من فمها أبدت ارتياحها وهي تلوك دفقة هواء يابس، راح يصطك بأسنانها؛ قالت إن السروة كانت طويلة كزرافة، وقليلة المعنى مثل مكنسة الغبار !

أما العاشق الذي اختلس أوّل قبلة تحت فيئها، حين خبّأته عن عيون المارّة قبل أنْ يمرّر كفه إلى نهر الرخام الطريّ، ويبدّل ظلّها براحة العجين التي استوعبته كشعرة؛ فقد مرّ جوار حطامها خجِلا، لكنه لم يزدرد قطرة من ريقه حين قال على مسمعه: إنها لم تكن تظلل العاشقين..

ويتحاجج فتى وفتاة في تمشيهما المسترق إلى أسفل الطريق الذي كانت السروة ترتديه كقبّعة؛ نثرت الفتاة قشر الفستق المملّح على أنقاضها وقالت: إنّ السماء اليوم ناقصة لأنّ السروة انكسرت. وفيما كان الفتى الرقيق يحرص على ملء كفها بحفنة فستق أخرى، قال بال اكتراث: لكنّ السماء اليوم كاملة لأنّ السروة انكسرت. هبطا أسفل الشارع ولم يصعدا؛ إذ بدت السماء بعيدة أكثر مما يجب، ولم تكن رؤيتها واضحة لكأنّ تشوّها طرأ على وجهها إذ انتزعت الشامة من أسفل فمها ! الطفل، فقط، منْ بدا عليه بعض أسى حين مرّ في إيابه من المدرسة جوار طللها وقال بامتعاض: كنتُ أرسمها بلا خطأ، فإنّ قوامها سهل. ومضى !

***

كانت، يقول طيفها في خشوع صلاة أحد بارد، قد هدهدت، قبل مساء، جباه النائمين في ظلها، وناجت أكفّ الذين يرحلون دون أنْ يقولوا شيئا عن عودتهم، علّها تؤوب مستغفرة، وتندّي عنقها بدمع عفويّ المجرى !

لكن الصباح التالي، فيما يبدو، بوغت بسرعة عودة الدّور إليه، فتدثر بالليل ولم يستفق في موعده، وحين استفاق متلكئا كانت ندبة باهتة قد شغلت حجم كف من فضاء السماء..

فاض مطر عن حاجة الغيم القليل الذي كان متواجدا ساعة النبأ، وارتجّت الأرض من جلبة المعزّين في تدافعهم ساعة الانفضاض من بيت العزاء، ونامت الدنيا على هدوء، بعد أن ذابت في المدى مناجاة سروة جفّ صوتها وهي تتحسس مجرى عفويا يندّي عنقها !

***

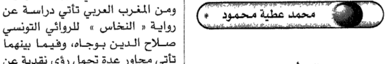
ألفت المرأة الصباح على جارتها، وقام عامل النظافة بعمله كالمعتاد، ودار العجوز ذو الشارب الكث حول نفسه ولم يجد داعيا لبقائه أكثر من ذلك، فمات. وتأففت الخمسينية ولم تنتبه لطعم الهواء الخشن في حلقها، ونظر العاشق إلى مكانها الشاغر ولم يكن لذلك أي معنى في باله، وواصل الفتى والفتاة مشيهما وقالا كلاما لا معنى له، والولد الذي تأسّى قليلا مر سريعا، خفيفا لسعادته بقدرته على إقناع معلمه سهولة رسم فراغ طارئ!

.. **لكن** أشجارا نبتت في مكانها؛ من تلك التي قد تموت في حادث سير تافه، ولا يستدعي قصرها حياكة جريمة تقيد ضد مجهول، ولا يطلع قربها ظلال عالية تستحق المديح..

* كاتب وصحافي أردني

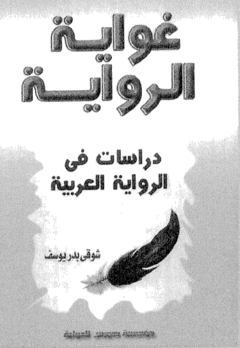
Nader_rantisi@yahoo.com

«غواية الرواية» والافتتان بالسرد



محمد عطية محمود *

في حقل الرواية، ومنذ بواكيرها السردية الأولى، نبتت الغواية والولع والافتتان بهذا الفن الحكائي النابع من المتخيل الإنساني وتجلياته السردية الرواية، فقد افتتن به كل من قرأه، واطلع على نصوصه قديما وحديثا، كما افتتن به كل من كتب في ساحته أعمالا إبداعية حقق من خلالها رؤيته للحياه، وشكّل من متونه ومدوناته عالمه الروائي الخاص بهذه الكلمات



ومن هذا المتكأ، تنطلق مسيرة كتاب «غواية الرواية » – الذي يقع في مائتين واثنتين وخمسين صفحة من القطع المتوسط – للناقد المتميز.. شوقي بدر يوسف، افتتانا بالروايه نقدا /بحثا، وإبداعا موازيا يلقي ضوءاً كاشفا على روايات لافتة، ويصدّره أيضا بإهداء لافت...

« إلى أمي وأبي واصحاب الفضل» ؛ بحيث يتسع فضاء الإهداء ليشمل العديد من الشخوص، سواءً مادية او معنوية، الذين ربما انبثق بعضهم من ثنايا الأعمال الإبداعية التي قدّم رؤيته النقدية الإبداعية فيها سواء في متن هذا الكتاب – الذي بين أيدينا – أو من خلال كتب أخرى على شرف السرد – عن الرواية والقصة القصيرة – ساعياً الى إبراز جمالياته، وتنوع سبل الفن في أشكاله ومدارسه المتنوعة.

ومن منطلق هذا الافتتان والغواية الموازية نقديا – بالرواية – تدلف رؤى الكاتب لموضوع بحثه من خلال ثلاثة عشر دراسة نقدية / بحثية ترتكز على الإبداع الروائي العربي، شكلا ومضمونا، وتبرز نقاطها المضيئه على ما يشبه خارطة إبداعية روائية عربية، تسلط فيها الضوء الكاشف على عدة محاور تمثلها عينات / نماذج مختارة بعناية، تكاد تغطي تلك الخارطة، كمميزات مكانية ونفسية وتاريخية وذاتية وسياسية.

فمن أقصى الشرق العربي، تاتي دراسة عن المكان في الرواية العراقية، ومن المغرب العربي تأتي دراسة عن رواية « النخاس » للروائي التونسي صلاح الدين بوجاه، وفيما بينهما تأتي محاور عدة تحمل رؤي نقدية عن الصحراء العربية كمكان محوري، وعن المكان وسيكولوجيته من ناحية أخرى. إلى جوار الرؤية التجريبية لدى إدوار الخراط، إضافة إلى الرؤية السياسية لدى عبد الرحمن منيف، والرؤية التاريخية لدى نجيب محفوظ،عادل كامل، وصولا إلى محور الذات لدى الروائي السعودي يوسف المحيميد، والروائية المصرية مي خالد، كل من زاوية.

إذن فنحن أمام ثراء نقدي بحثي، تؤطرله رؤى الكاتب النقدية، نحو تقديم بانوراما للرواية العربية المعاصرة، في مرحلة من مراحل تجديدها، وكظاهرة يعيشها الأدب بروح الرواية، التي أطلق عليها البعض « ديوان العرب الجديد » ، وكما يشير

الناقد الكبير د. جابر عصفور في كتابه « زمن الروايه » -الصادر في طبعته الثانيه عن مكتبة الأسرة بالقاهرة ٢٠٠٠ - «وها نحن بالفعل نعيش زمن الرواية، ذلك الفن الأكثر قدرة على التقاط الخصائص النوعية لعصرنا المتوتر المعقد، ودليل ذلك ما نراه حولنا من التصاعد المتزايد لمعدلات الإبداع الروائي، وتنوع أجياله، وتعدد تياراته، وتباين آفاقه»

بداية يعرض الكتاب لرواية «أفراح القبة» لـ «نجيب محفوظ » ، في إطار بنائها الفني كرواية صوتية ذات أبعاد ومدلولات خاصة تعتمد على أسلوب حكي الشخوص المتوالي، والتي أفرد لها كاتبها أسلوب ضمير المخاطب، للغة السرد الرئيسية التي تبرز الأبعاد النفسية للشخصية الساردة، والتي تجلت سماتها الأسلوبية في أعمال أخرى للكاتب الكبير مثل (ميرامار،المرايا). وتشير الدراسة، إلى أن هذه التقنية في الكتابة، تحدث إثراءً للحدث الرئيسي في الرواية عن طريق الدوران حول حدث معين، بروايته من خلال عدة أصوات / وجهات نظر، مع تضفير معاناة هذه الأصوات مع بانوراما الواقع الحياتي المعيش بصور متعددة ومتباينة.

وتطرقت الدراسة إلى استخدام نجيب محفوظ، في هذا النوع من الكتابة الروائية، لمستويات لغويه في السرد والحوار، لإبراز الصورة الفنية لما يجب أن تظهر عليه تبعا للشخصية - بحسب بيئتها ومستواها الثقافي والتعليمي والمهني - سواء بالسلب أو الإيجاب إضافة إلى بحث بيئة الرواية كمجتمع للفنانين والعاملين في مجال المسرح من خلال تحليل شخصاني لكل فرد من أفراد الرواية المأزومين، وكإحالة على مسرح الحياة أو كحياة معاشة، كأي تجربة من تجارب الحياة ؛ فهو يختتم الدراسة ص ٣٣:

« إن الرواية عمل تحكمي يأتي معه بسلسلة من الآثار التحكمية، وإن الفن هو استخدام أقل حجم ممكن من الحياة الخارجية من أجل بعث أعنف حركة ممكنة في الحياة الداخلية، فليست مهمة الروائي أن يقص علينا أحداثا عظيمة، بل أن يجعل الأحداث الصغيرة ذات مغزي وحيوية مثيرة للاهتمام.»

التاريخ روائيا..

يحتفي محور الرواية التاريخية، بالكتاب، بشخصية «اخناتون» الفرعون المصري القديم، إذ تربط الدراسة بين رواية « ملك من شعاع » للروائي عادل كامل، والتي صدرت عام ١٩٤٥، وبين رواية « العائش في الحقيقة » لنجيب محفوظ، التي صدرت عام ١٩٨٥، أي بعد أربعين عاما على اكتمال ثلاثية نجيب محفوظ التاريخية (عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة)، وأيضا على صدور رواية عادل كامل (الذي تحصر له الدراسه أعماله الإبداعية في أربعة أعمال)

«ولعل التنامي الذي جمع بين روايتي «ملك من شعاع »، «والعائش في الحقيقة» هو الذي جعل خطوط هذين النصين تستمد من احتفاء الكاتبين لشخصية هذا الفرعون الشاب «إخناتون» صاحب الدعوة الي عبادة التوحيد » ص٣٨

ويوضح الناقد رؤيته القائمة على تباين وجهات النظر التي جاءت في شأن الفرعون الشاب، والتي تنوعت عليها معالجات الكاتبين، فقد صور «عادل كامل» الشخصية من منظور داعي السلام والمحبة، بينما عالجها «نجيب محفوظ» من خلال وجهات النظر من داخل صفوف أعدائه، وأيضا من خلال المتعاطفين معه ومع رسالته.. وذلك من خلال طريقة كل منهما في استعراض شخوصه المساندة في بناء العمل السردي، واختلاف بنية كل نص منهما عن الآخر وأيضا من خلال طرح إشكاليات خاصة سواء بالفكرة او بتقنية الكتاب، كالحقيقة المطلقة في نص « نجيب محفوظ » ، وإشكالية التقاء المؤثرات الأوربية بالمؤثرات المعاصرة في نص «عادل كامل » وكذا في اختلاف كل من الروايتين في عملية تفسير حالة إخناتون النفسية والعقلية التأملية.

بحيث تخلص الدراسة إلى حتمية المغايرة في فكر كل من الكاتبين عن الاخر، رغم المادة التاريخية الواحدة التي استندا عليها، ولكنهما حلقتان من حلقات الجدل الثائر حول شخصية تاريخية تحولت على يد الكثيرين من المبدعين إلى مادة ثرية للتعبير والإبداع، في إشارة إلى عمل روائي آخر يستلهم المادة نفسها وهو « نفرتيتي وحلم اخناتون » لأندريه شديد.

بين الرواية السياسية، ورواية الصحراء

تلج الدراسه ميدان الرواية السياسية لدى «عبد الرحمن منيف »، كروائي تثير كتاباته جدلا سياسيا، بطبيعته كسياسي في المقام الأول، حيث يتصدر الفصل الثالث بإحدى عباراته، التي تعبرعن توجهه الأدبي قادما من عالم السياسة المشحون.

« والمتتبع لأعمال عبد الرحمن منيف يجد أن هذا الكاتب / الظاهرة قد أضاء في الرواية السياسية العربية فضاءً فسيحا تناول فيه مناطق جديدة لم تعهدها الرواية من قبل، وصنع لنفسه خصوصية روائية اهتمت بالدرجة الأولى بحرية الذات وما يجب أن تكون عليه هذه الحرية» ص٥٠، ٥١

ترصد الدراسة إطلالة «عبد الرحمن منيف » مع مطلع سبعينات القرن العشرين، وعمله على صياغة مشروع روائي طموح عبر خلفية سياسية واقتصادية، لتنطلق أعماله متنوعة بين إبداع الصحراء، والإبداع السياسي، انتقالا إلى مرحلة التاريخ خاصة تاريخ العراق الذي استأثر بآخر روائعه الروائية « ثلاثية أرض السواد».

كما تبرز الدراسة ملمح السيرة الذاتية والعملية للروائي الكبير التي ارتبطت بإبداعه، فتشير ص٥٦ إلى أنه « ينغرس في الواقع العربي ويحاول البحث عن أدوات الإدانة من داخل هذا الواقع، فهو يرسم شخصيات واقعية تتنفس الأجواء المليئة بالضباب والفوضى والإرتباك، وهو يحاول تحسس سلبيات وأزمات الواقع».



كما تشير إلى رواية « شرق المتوسط » بما تمثله من تيار أدب السجون، والذي يدين ويواجه به السجن والتعذيب والاغتيالات السياسية، وضياع قيمة الإنسان:

« وهذا النص يحاول أن يكون صرخة في جو الصمت، وتنبيها وارتدادا قويا نحو صلابة الذات ومعدنها الإنساني الأصيل، ضد هذه الجدران الصماء التي تحوي داخلها الذات المتمردة» ص٦٠

وتستعرض الدراسة أيضا رواية «حين تركنا الجسر » بما ترتكز إليه من واقع عايشته الجماهير العربية كلها. ثم تعاود في موضع آخر متابعة تلك الرؤية السياسية في رواية « الآن..هنا ... أو

شرق المتوسط مرة أخرى » والتي توالي العزف على الوتر المؤلم لأدب السجون، وتأطير المعاناة بشكل روائي فذ، ثم تنتهي الدراسة عند الشخصيات الروائية الرئيسية المؤثرة في كل تلك النصوص – كعلامات فارقة في مسيرة الرواية العربية – وتعددها وثرائها النفسي والاجتماعي والسياسي، لتخرج الدراسة علينا بتساؤل مهم:

هل تقمص عبد الرحمن منيف شخصياته، وقال من خلالها كا ما يريد أن يقوله؟

كما يقدم الناقد رؤيته عن الصحراء – كمكان مثير للإبداع – كمدخل للدراسة في فصل جديد « ولا شك أن سلطة المكان الصحراوي في حد ذاتها هي المعبر عن دلالاته ومفارقة الواقع فيه خاصة ما يرتبط بأغلب الأحيان بمغزى الحياة والموت، ففي الصحراء تبدو المفارقة واضحة والاحتمالات أكثر قوة » ص١٧١.

ورواية « فئران بلاجحور» كنموذج روائي لرواية الصحراء، تعد صورة إبداعية من صور إبداع الروائي الليبي أحمد إبراهيم الفقيه، الذي تشير الدراسة إلى سمات عالمه الروائي بأنه: «يحكمة الصراع الدائم للإنسان بين القديم والحديث، بين الإنسان وذاته، بين الرجل والمرأة، بين الأبيض والأسود، عالم متمرد دائما يحمل أزماته على كاهله، لكنه في نفس الوقت عالم متطور يعيش المدينة والقرية كما يعيش الصحراء « ص١٧٢.



ثم تستعرض الدراسة أعماله الروائية التي جسد فيها أزمة المثقف العربي في غربته النفسية والجسدية إلى أن يصل إلى روايته التي بين يدي الدراسة « فئران بلا جحور «، من خلال هذا العالم المتكامل، الذي يحتدم فيه الصراع بين الإنسان والطبيعة والكائنات الأخرى.. حيث يقول الروائي في تصديره لنصه – كما ورد بالدراسة ص ١٧٥:

«إن التجربة التي تتناولها أحداث الرواية، تجربة قريبة من وجداني، لأني كنت شاهدا من شهودها وأنا طفل في العاشرة وإحساسي بوطأة السنين التي كنت أحملها على كاهلي هو الذي حفزني لاستعادة هذا العالم الغاطس في سديم الزمن الغابر واستحضار شخوصه وأحداثه «.

تخرج الدراسة برؤية أن الإنسان والمكان ومشاعر الشخصيات الواقعة في أسر محنتها هي البطل في العمل الروائي « فئران بلا جحور » حيث تتمثل الوحشة والجوع ومواجهة الموت؛ لتؤطر هذا المجتمع الصحراوي الواقع تحت سطوة عوامله المحيطة، والمحبطة في آن معاً تشيد الدراسة بالتناول الفني الطازج، بالمفهوم الحداثي الآني، والمعاصر لتحديات الحاضر المعيش، التي أسهمت في رؤية –الكاتب التنبؤية – حيث كتبت الرواية في فترة الستينات من القرن العشرين – لتشير إلى واقع الصراع الحضاري في الوقت الحاضر بين ثنائيات (القديم والجديد، الشرق الغرب، العلم والإيمان، لأصالة والمعاصرة) من الإنسان إلى ذاته وإلى الحياة بمفهومها الواسع، بحس روائي دال على تأثر الروائي ببيئته المحيطة، وانعكاس تلك البيئة على رؤيته الإبداعية.

دلالات المكان في الرواية العربية

استمرارا لحضور المكان الطاغي في الكتاب، تأتي دراسة «المكان في الرواية العراقية» لترصد نماذج لكتاب عراقيين، ترتبط كتاباتهم بصور المجتمع المدني في الرواية العراقية، والمرتبطة بالبيئة العربية ككل، في رافد من روافدها.

« والمكان المديني في الإبداع الروائي العراقي المعاصر، كما صوره كتاب الرواية العراقية، هو المكان الذي يثير إحساساً قويا بالمواطنة العراقية الأصيلة، وإحساساً آخر بالزمن العراقي الإنساني المار بسطوته المستتارة داخل تاريخ العراق الاجتماعي والسياسي الحديث بكل ما يحمله » ص٢٣٨.

ويعرض الكتاب في هذا الفصل، النماذج الروائية التي تتسق مع هذا المفهوم، وتعطي سماته، لتواجد المكان فيها بصورة طاغية ومؤثرة ومتنوعة ؛ فتمضي الدراسة مع تحليل هذه النماذج ؛ لتشير الى مفهوم المكان لدى « غائب طعمة فرمان » الذي يعتمد على رؤية التمسك بالمكان كجذر، والدفاع عنه شأنه شأن الهوية والوجود والحياة، وامتداد هذه الرؤية الأصيلة في كل أعماله الروائية حيث المكان كرمز يجسد دائما معاناة المبدع الروائي، وكذا معاناة أبطاله الذين لا يستسلمون أبدا للمؤثرات والضغوط، من منطلق هذه الروح وهذا الحرص، وكما تقول الدراسه ص٢٤٤.

«ولعل واقع ما عاشه الكاتب نفسه ما بين وطنه والمنافي التي عايشها، ما هو إلا انعكاس على شخوصه ومضامين أعماله والأمكنة التي يختارها ليجسد فيها إبداعاته الروائية التي أثرت الرواية العربية بهذا التنوع الثري والخصب من النصوص الروائية » .

وفي نموذج رواية « الرجع البعيد» لفؤاد التكرلي، حيث تعبر الرواية عبر متن الحكاية عن أسرة بغدادية، كنموذج للمجتمع المدني العراقي من زاوية احتشاد العلاقات الإنسانية والاجتماعية في سياق يتكئ على دورة المكان الذي يجمع الكل في بوتقة إجتماعية واحدة، كما تشير الدراسة ص٢٤٥.

«بحيث يقدم الكاتب في هذا النص استثناءً روائيا لواقع عراقي صميم، يجعلنا نراجعه كما لو كان هما وفعلا إنسانيا لتغيير حقيقي يأخذ إرادته من المكان ذاته »

لتؤكد رؤية الباحث على دور المكان كإرادة فاعلة مؤثرة في تكوين العلاقات المتشابكة بين عناصره الإنسانية المأزومة كمعادل موضوعي لحياة المجتمع بأسره.

كما تشير الدراسة في ثناياها – أيضا – إلى رؤية رواية « البحث عن وليد مسعود « لجبرا إبراهيم جبرا، بما تحمله شخصيته الروائية والإنسانية من ازدواجية معاناته كفلسطيني يعيش الشتات على أرض العراق كمكان للغربة والحسرة، وما يعكسه عليه ذلك الشعور من ازدواجية مكان المعاناة في فلسطين والعراق.

وفي رواية « زنقة بن بركة » للروائي محمود سعيد، ترصد الدراسة المفهوم الوجودي الفلسفي، وثيمة البحث عن حقيقة فيما يدور علي أرض العراق / الصراع كمكان دال، وخروجا الى فضاء كوني تسعى الرواية إلى الدخول معه في تحد وصراع حيث «تطل العلاقات المأزومة داخل الإنسان – الذي يبدو من مفهوم سارتر- ليس متفرجا على الدنيا إنما هو مشارك في البحث عن حقيقتها، من خلال شخصية (سي الشرقي) المقموعة في المكان العراقي المهمش، والذي يجد متنفسه في

الرحيل إلى أقصى الغرب».
مما يبرز دور المكان العكسي كعامل طرد، وكمؤثر دلالي على عدم احتوائه لأبنائه، و إن تنوعت أسباب ذلك.
وتنتهي الدراسة في هذا الفصل – الثري في تنوع بحثه – عند ثلاثية الروائي « عبد الخالق الركابي» (الراووق – قبل ان يحلق الباشق – سابع أيام الخلق) حيث يلعب تاريخ المكان دورا أساسيا في خلق الجو الرئيسي للروايات الثلاث، مع تمثيل البيئة العراقية بارتباط عنصري التاريخ والمكان ليرصد تطورات سمات المكان، وعلائق مجتمعه من خلال أفراده وتسلسل أجياله؛ حيث اختار المكان الواقعي المفترض لذلك – كما تقول الدراسة – ص٢٤٧:
«كمكان أثير، وعاش معه قصة حب دائم يلوذ به ويتماسك معه جزءاً من ثلاثية، وهو جزء من مصائر وحركة وحياة الشخصيات فراح يوسع تلك الأمكنة ويزيد من انتشارها بنظرة المتأمل، والعالم الذي عاش تلك الوحدة، وعايش تلكَ التضاريس وشاهد تلك الملامح »
ارتباطا بين الزمن النفسي للشخصيات والزمن الطبيعي الذي تدور فيه عجلة الليل والنهار والأيام، ودواليك.. مع ربط احساس تلك الشخصيات بالمكان باللحظات الحياتية المشحونة بالقلق والتوتر – كما تشير الدراسة أيضا إلى تكاثف المعاني لإبرز لحظات توهج المكان والتأثير الإجتماعي والفكري المستهدف في الإبداع الروائي في المكان العراقي – بصفه عامة –والذي يموج بالكثير بالتيارات والبيئات المتباينة.
تأتي أهمية المكان كفضاء دلالي نفسي في رواية « لا أحد ينام في الإسكندرية » للروائي المصري إبراهيم عبد المجيد، لتؤكد على فكرة البحث والوجود والانتماء بشكل غرائبي للعلاقة بين الشخوص والمكان (المستباح حتى حدوده القصوى) – بحسب ما جاءت به الدراسة – التي تصدرتها في مفتتحها عبارة للناقد دالة على ارتباط الزمان – زمان الحرب – بالمكان – الإسكندرية – «في زمن الحرب..لا أحد ينام في الإسكندرية».
تلج الدراسة، الرواية ؛ لتكشف عن رحلة البطل المحوري / شبه الأسطوري، كوافد على المدينة في رحلة بحث عن جذور جديدة، وتتمثل المدينة ببعديها التاريخي البعيد، والآني – وقت الحرب – على حد السواء، ومن خلال الصراعات النفسية التي تحكم علاقة الشخوص بالرواية /المكان.
« يبدأ – هذا الوافد – في اقتحام عالمه الجديد، وهذا الواقع الحاضر، الآني بتأزماته، وعوالمه المظلمة، وتتأقلم حالته على المكان، يعيشه ويعايشه ويبدو فيه كأنه من أبناء جلدته إنه حالة استثنائية مع الذات».
تعانق الرواية من هذه النقطة، جميع الأحداث و الشخوص الأخرى، وتشير الدراسة فيما يلي لك إلى عناوين مؤثرة في متن الرواية، كمعالجتها لازدواجية النص، الذي يتوازى به الواقع التسجيلي / التوثيقي للمحيط الخارجي للعالم، والواقع داخليا وخارجيا في أسر حرب، وتطاحن الشخوص وصراعها من جهة أخرى عن طريق تقنية (الكولاج) الذي جمع به الكاتب عناصر سرده الروائي داخل النص الذي يحتفي بالمكان بدلالاته السيكولوجية.
أيضا تشير الدراسة إلى نزوع الروائي إلى أسطرة الواقع من خلال بعض الشخصيات التي لعبت دورا مؤثرا في النص، أيضا تشير إلى نزوع الرواية إلى الملحمية في بعض المواقع من خلال تحول البطل شبه الملحمي إلى شخصية روائية لها حضورها القوي على مستوى الحدث، كذلك تحضر الرؤية التجريبية في النص إلى جانب الواقعية في التعامل حيث تقول الدراسة: ص١٢٦، ص١٢٧
« ويعتبر نص « لا أحد ينام في الإسكندرية » من الأعمال الروائية المكتملة فيها مراحل النضج التجريبي والفني المتميز كما حدده « ميشيل بوتور» ، و من الملاحظ في الرواية أنها تمثل تجربة واقع المكان المديني، كما أنها تجربة واقع لشخوص استلهمها الكاتب من منطقة عاش فيها وعايشها ؛ لتتفق الرؤية المكانية – كعنصر من عناصر الرواية العربية، المرتبطة بالمدينة، مع ما سبق عرضه من الروايات العراقية

تلوح العلاقة بين تراث الحكي وحداثة النص الروائي في إبداع «صلاح الدين بوجاه» كملمح من ملامح الإبداع في تونس

روافد أخرى...

.بين التراث والتجريب

في محور آخر من محاور الكتاب، تلوح العلاقة بين تراث الحكي وحداثة النص الروائي في إبداع « صلاح الدين بوجاه » كملمح من ملامح الإبداع في تونس، حيث تحتفي مسيرته الروائية بهذه الثيمة المأخوذة من ملامح الحكي بثرائه العربي القديم مغلفا بالشكل الروائي الحداثي الغربي كما في رواية « النخاس » –حيث تقول الدراسة ص٩٥
« لعله في نصوصه الروائيه التالية خاصة روايتي «التاج والخنجر والجسد» و«النخاس» قد استمر أيضا في العزف على هذا الوتر، وإنتاج نمط من الإبداع الروائي يجسد فيه فضاءات جديدة للرواية العربية،يأخذ له من التراث خطوطا وأبعاداً متباينة في اللغة والحكي والتأويل، ويغلفه بإطار مستمد من الشكل الروائي الغربي المعاصر».
ترصد الدراسة أيضا، العلاقة بين الذات والعالم، حيث تلعب على ثيمة البحث عن الحقيقة كوسيلة نحو الحياة، وحيث السرد هو المتعة والخلوة.



كما تبين الدراسة أهمية شخصية النخاس التي يمثلها «تاج الدين فرحات» الشخصية التراثية الباحثة عن المعرفة الحقيقة، أو الرحالة الذي لا يستقر في مكان ويستمد قدرته من رغبته في الغوص في حياة الآخرين كارتحال متجدد عبر المكان أو بمعنى عكسي للارتباط بالمكان الواحد، فيما يتعلق بالرؤية الكلية للمكان في الكتاب.
«تلك هي شخصيات تاج الدين فرحات التي جسدها الكاتب في نسيج النص لتفعل أفاعيلها وتبحث بمصباح ديوجين المضيء عن وجه الحقيقة المختبئ في متون المخطوطات، وراء كواليس وجدران العالم المنشود » ص٩٨.
حيث يتجلى المكان مقترنا بالسفينة

– ومحددا بها – فهي تجوب البحار بمخطوطاتها ومدوناتها وحكاياتها وأسرارها، عبر تعدد المكان المادي الثابت والتاريخ.. وذلك من خلال الصراع المحتدم بين النخاس وبقية شخوص النص على ظهر السفينة.. ناهيك عن الصراع مع عجائبية شخوصها التي تمتد نحوها العلاقة مع الآخر الأوربي، المتمثل في شخصة القبطان الإيطالي كنموذج مصغر لصراع الحضارات.

« ولا شك أن البناء الفني للنص والتحلق حول اللغة التي استخدمها الكاتب يكاد يتكىء أساسا على معطيات الأشياء المسرودة داخل المعالم التراثية الموجودة في إطار المدونات والمخطوطات المحتفى بها في نسيج النص » ص١٠٤، ص١٠٠.

أيضا يأتي الحديث عن رواية «راما والتنين» لإدوار الخراط في إطار التجريب في الرواية العربية، كنموذج ترصد به الدراسة تمرد الروائي الكبير على الشكل السردي المألوف، وجنوحه نحو المغامرة الإبداعية أو الأدب التجريبي، الذي يبحث في الشكل، ويلعب على مستويات اللغة، ويغوص في محاولات لاختبار المضمون، كما تشير الدراسة، غوصا في قلب الواقع، وتقلبا بين كافة الآداب والفنون والعلوم على مستوى معالجة الشكل والمضمون على حد سواء في إطار تجريبي، في إشارة الى دعوة مبكرة للكتابة عبر النوعية.

« فهو مشروع وواقع يبحث دائما عن الاختبارات الأساسية في جماليات التجربة، ويرسي قواعد ذاتية تتبع أساسا من فكر الكاتب ورؤيته، وأقصى ما تستطيع أن تعطيه أدواته، وذخيرته الثقافية والفكرية، والتفاعل الذي يتم داخل مخزونه الثقافي الخاص » ص٧٥.

تشير الدراسة إلى أهمية الرواية، باعتبارها خير معبر عن الرواية التجريبية في أدب إدوار الخراط؛ فهو يستخدم تكنيك تيارالوعي المتغلغل في نسيج النص من خلال شخصيتي النص المتغلغلتين في بعضهما؛ لاستبطان ما يدور في وعيهما ومحاولة تأطير عالمهما المتوحد بعلاقتهما الحميمة، من خلال أربعة عشر فصلا تلعب قيمة كل منها على دلالة العنوان الخاص بكل فصل، وذلك في إطار رؤية عامة يميزها التكثيف والتقطير على مستوى اللغة والأداء الفني المتسق، وذلك في محاولة

الرواية الحقيقية هي نظرة جديدة إلى العالم وإلى التعامل مع المجتمع بغض النظر عن كونها حكاية أو وثيقة أو تسلية او محاكاة للواقع

للربط بين الواقع والخيال، واختزال أبعاد الزمن والتنقل بين مختلف زواياه الحاضرة والماضية والمستقلة دلالة على الاغتراب النفسي في الواقع المعاشي:

«وهو ما احتفي به إدوار الخراط في روايته الأولى « راما والتنين » التي كانت هي أولى محاولاته الروائية، وتنبيه لما يسمى بالحساسية الجديدة في الأدب القصصي والروائي المعاصر »ص٧٨.

وتشير الدراسة هنا أيضا إلى قيمة البحث عن الحقيقة الضائعة، إلى جانب الحب المفقود في عالم متغير مليء بالفوضى والتمزق، وذلك من الناحية الفكرية للنص، كما تشير الى ثيمة المفارقة التي تلعب عليها الأحداث وتعمقها في متن الرواية، وكذلك الرؤية المتغلغلة بحس راق شفيف يمتلك لغة عالية – وإن كانت شبقية في أحوال كثيرة، ومتوهجة، إلا انها تساهم في خلق دلالات من صيغها ومعانيها الحسية النابعة من واقع خاص يتكىء عليه الكاتب.

في إشارة إلى أن الرواية الحقيقية هي نظرة جديدة إلى العالم وإلى التعامل مع المجتمع بغض النظر عن كونها حكاية أو وثيقة أو تسلية او محاكاة للواقع كما تقول الدراسة في خاتمتها.

.سوسيولوجيا الحياة

تمتد محاور الكتاب ؛ لتشمل الواقع الإجتماعي المعاش في رواية «إسكندرية ٦٧» للروائي المصري مصطفي نصر، وما تحمله من فترة زمنية عصيبة، ارتبطت بالنكسة، واستطاع الروائي فيها أن يعبر عن المعاناة الاجتماعية الموازية للفترة التي حملت معها نذر الحرب والأيام التي سبقت وتلت حدوثها مباشرة.. تقول الدراسة:

«ولا شك أن اختيار الكاتب للبيئة السكندرية الساحلية في حي بحري خاصة، وما يفرزه مجتمع الصيادين في هذا الحي العريق من خصوصية في تعاملهم مع الواقع، وما يحدث بينهم من ممارسات اجتماعية في عالمهم الخاص، كان لخدمة الحدث الرئيس للنص والناتج عن وقائع بعض الحداث التي كانت تمهد للحرب » ص١٤٨.

من هذه الزاوية تمضي الدراسة باحثة عن التاريخ المرتبط بحالة المجتمع في تلك الفترة في متن الرواية التي تحاكي الواقع باعتبار أن النص الروائي من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالواقع وتصويراً لحياة أفراده.

وتتجلى الشريحة التي اختارها الروائي لنصه وهذه التشكيلة المجتمعية الثرية، وانتقالها- كما تشير الدراسة – إلى حيز مكاني آخر، وهو حي « سيدي بشر » لتتعانق قيمة المكان وتتوحد مع الرؤية المجتمعية للنص الروائي، وهو ما يؤيد البداية الإبداعية للنص بتمثيل واقع الحياة

وتشير الدراسة إلى تنوع مستويات الشخوص في الرواية ما بين الشخصيات الوطنية المؤمنة بقضية دفاعها عن وطنها، وبين الشخصيات اليهودية التي كانت ما تزال تعيش في حي بحري بحسها التآمري على أمن وسلامة الوطن، كمؤثر دلالي على تغير نسيج المجتمع المصري بعد النكسة.

كما ترصد الدراسة جانبا من سمات أدب الحرب كمحرك للعمل الروائي.

«وحتى يؤكد الكاتب أنه يعبّرعن وجهة نظر خاصة تحمل دلالات الواقع السياسي في ذلك الوقت من زمن الرواية، جعل جميع الشخصيات وكأنها ملتبسة حالة من الرؤية الأيديولوجية التي تراها وتتبناها القيادة السياسية» ص١٦١.

كما تبين الدراسة لجوء الكاتب إلى التكنيك السينمائي المقسم إلى مشاهد وكادرات لتحديد انعكاسات الشخصيات على الواقع المعيش.

كذلك يرصد الكتاب هذا الملمح الاجتماعي لدى الروائي البحريني الرائد « عبد الله خليفة » كمبدع يمتلك عالما بيئيا اجتماعيا يمثل البحرين بخصوصيتها ومتغيراتها وتحوراتها، ولكل ما يكتنف جوانبها من هموم

ترتبط بالبحر والسواحل وحياة الصيد والغوص لاستخراج اللؤلؤ وتجارته، بحثا عن تأطير صورة جلية لما طرأ على بنية المجتمع الأساسية وعملية التحول إلى النفط كبديل للدخول إلى عالم التقنية والمال وما يستتبعة من تطور وحراك ثقافي واجتماعي واقتصادي.

«لعل الروائي البحريني عبد الله خليفة وهو أهم روائي البحرين حتى الآن، وأحد الذين استمدوا أعمالهم من الواقع الاجتماعي لبيئته، وأحد الذين عبروا بأعمالهم القصصية والروائية عن هموم المجتمع البحريني بكل خصوصياته، لعله يعتبررائد الرواية البحرينية بجانب أنه يستمد خصوصياته في هذا المجال من احتفائه بصفة خاصة بعالم البحر والغوص وما يحيط وما يتصل به » ص٢٠٣.

تستعرض الدراسة روايه «اللآلئ» لعبد الله خليفة على أنها تمثل نغمة خاصة في أعماله، ثم تلج إلى الرواية الثانية «القرصان والمدينة» بحيث تختلف عن سابقتها في الشكل والمضمون والفكر، باستخدام اللغة ذات الدلالات اللفظية والمجازية، ليعانق الوجه الآخر للمدينة، بعد خوضه تجربة البحر في عمله الروائي الأول ثم تنتقل إلى رواية « الهيرات » والعودة إلى البيئة الاجتماعية لعالم البحر والغوص.

ثم تتجه الدراسة للبحث في المعمار الفني للروايات حيث تنصب على طبيعة المضمون الذي يعبر عن البيئة ومجتمع البحر كمعمار تقليدي واقعي لكنه انتقى له لغة خاصة بمفرداتها الموروثة من البيئة ومجتمع البحر والغوص والصيد، كلغة ساردة فنية معبرة عن هذه البنية النصية، والبيئية الطبيعية للصراع حتى استطاع كتتويج لمسيرته الروائية أن:

«يضع إضافات متميزة في مسيرة الرواية العربية وأن تجعلنا نضع أيدينا على علاقات لها موروثها الخاص وخصوصياتها الموروثة من صلب منطقة متميزة في الوطن العربي الكبير » ص٢١٩.

كذلك تجدر الإشارة إلى رواية «حكايات الفصول الأربعة » للروائي الكبير «محمد جبريل «على أنها تبرز التاريخ الإجتماعي للإنسان، إستناداً الى شبكة العلاقات الاجتماعية المعقدة – كما تبين الدراسة في تقدمة فصلها المعنونة باسم الرواية..

« لذا كانت هي نوع خاص من أحلام اليقظة، يضع فيها كاتبها من نفسه الكثير،يصيرها من وقائع حياته شخوصا، وممارسات ورؤي وافكار، ووجهات نظر تلح عليه، وترصد المصائر المتلاحمة مع مصيره، ومن ثم فهي تعيد صياغة واقعة من جديد » ص١٣٢

في إشارة من الدراسة الى أن محمد جبريل يرصد في هذه الرؤية الروائية نوعا خاصا من أدب الحالات الاستثنائية،أو أدب الثنائيات/ التضادات، التي تحمل في نسيجها آلية التفاعل بين مرحلة الشباب وواقع الشيخوخة، بما يؤدي الى العلاقة الجدلية بين الموت والحياة،كفلسفة إنسانية.

وتقسم الدراسة عناوين بحثها في الرواية إلى عنوان يحمل موقف الراوي المشارك في عرض قضايا الواقع المرتبط بشخوصه من خلال ضمير المتكلم، وآخر يحمل الزمن السيكولوجي للسرد الداخلي /الذاتي، وآخر يحمل عنوان المكان كمؤثر دلالي للعمل الروائي ليصل إلى أن رواية «حكاية الفصول الأربعة » قد مثلت علامة جديدة متميزة في عالم محمد جبريل الروائي.

.الذات وثيمة المتواليات السردية

ومن منطلق الذاتية المؤثرة في متن العمل الروائي – بصفه عامة – كعامل من عوامل السرد الروائي تخرج علينا الدراسة برصد ملمح الذاتية، أو البحث عن الذات لدى يوسف المحيميد في « فخاخ الرائحة » فتحت عنوان « استلاب الواقع والبحث عن الذات الضائعة «تبحث الدراسة في أحد فصولها نموذجاً، لإبداع الروائي السعودي ومعالجته للذات الواقعة تحت ضغط استلابها، من خلال تيمة المتواليات القصصية المتواترة التي صاغها الكاتب – كما تشير الدراسة – بحس روائي ذات إيقاع سردي متداخل ومتقاطع الشخوص والأحداث، وذلك من خلال عناوين قصصية دالة تعبر عن المضمون الكامن بداخلها ؛ للتعبير عن شريحة شبه غرائبية من الحياة، وكبناء فني يعالج مضمونه من ناحية الراوي والمروي عنه، من خلال البيئة التي تفرض نفسها علي إيقاع العمل الروائي بظلالها وواقعها على حد السواء.

« لقد مثلت رواية « فخاخ الرائحة » في مسيرة الرواية العربية علامة هامة من خلال النسق والمضمون الجديد الذي بثة الكاتب في نسيج النص بحيث هذا النص بصمة في الرواية السعودية بصفة خاصة، وعلاقة تحسب للكاتب في مسيرته الإبداعية » ص١٩٩.

في إشارة من الدراسة الى تميز تلك التجربة الروائية، بجمعها لملامح حيوية السرد المتوالي وتدفقه، ومعالجتها لإشكاليات الذات وعلاقتها ببيئتها المحيطة.

وعن بوح الذات وهواجسها الأنثوية.. تتناول الدراسة روايه «مقعد أخير في قاعة إيوارت » للروائية المصرية « مي خالد ».. حيث تبرز الدراسة جانب البوح الذي تتكئ عليه الكاتبة في متون كتاباتها السردية، وتشكل عالمها السردي والحضور القوي لهواجسها الأنثوية، كرافد من روافد الذات وخيوطها الدقيقة المؤثرة من خلال ما تعبر عنه المرأة في كتاباتها من تجارب ذاتية وعاطفية تتجلي في نصها السردي بإلحاح شديد:

« وتعتبر الرواية، من النصوص التي تقودنا في دهاليزالنفس وتضاريسها حيث تجسد لنا مناطق محيرة تحتمل العديد من التفسيرات النابعة من سطوة الواقع المعيش، ومفجرة بهذه العناوين التي وضعتها الكاتبة لتتصدر الفصول، والمكونة في الوقت نفسه لمتواليات حكائية متواترة هي المكون الأساسي لهذا النص الروائي» ص٢٢٢

تشير الدراسة إلى استخدام الكاتبة للمونولوج الداخلي، والبوح الذاتي في سردها الروائي كإطار أساسي للتعبير باستخدام تقنية طباعية مميزة لمقاطع السرد، لإبراز إطار الهاجس الذاتي في كل متوالية حكائية تجسدها الكاتبة من خلال هذا المشهد الذي تلوح منه تقنية آلة الزمن التي اعتمدتها الكاتبة في تأطير رؤيتها الفنية المحتشدة بالصراع النفسي الداخلي، والتقنيات الفنية التي أطرتها الكاتبة لروايتها من حوار مشهدي وتقطيع وتكثيف لغوي وامض وواصف للشخصيات من الداخل والخارج كعوامل تميز جماليات النص السردي.

*أديب و باحث مصري
Mohamadattia_2003@yahoo.com

ولادة الرواية السوداء في فرنسا وانتشارها

ترجمة عن الفرنسية: آية الخوالدة*

تعد الرواية السوداء احد انواع الاجناس الادبية المتميزة في نوعها، اذ انها غالبا ما تدور حول قصص المغامرات والاشباح وروايات الرعب وجرائم القتل. ولدت هذه الرواية في الولايات المتحدة الامريكية عام ١٩٣٠، ضمن نص يدور حول الازمات الاقتصادية والاجتماعية.

الا ان هذا النوع من الاداب يُطرح غالبا ضمن سياق التحري الخاص، بمصاحبة المشاكل المالية، اذ ان هذا المحقق يواجه يوميا الاماكن سيئة السمعة واللصوص ويتعرض لعنف وسوء معاملة قوات الامن المحلية.

و لقد خلد هذا الادب الكاتب سام سباد، فيليب مارلو، وكورماك مكارثي. الى جانب المخرجين الامركيين مثل جون هستن، روبيرت مونتغمري وهاورد هوك الذين قاموا بأشهار تلك الرواية عبر خلق ما يسمى بـ « الفيلم الاسود» الذي يجسد معالم وشخصيات الرواية السوداء.

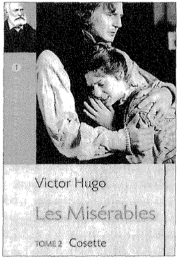
ولادة الرواية السوداء في فرنسا

ظهرت الرواية السوداء في فرنسا في بداية القرن التاسع عشر، انتشرت وكثر قراؤها في القرن الذي يليه. وتنحدر الرواية السوداء التي نشأت في فرنسا من ثلاثة انواع ادبية مختلفة هي الرواية الشعبية، رواية الجرائم والرواية الاجتماعية. « مع العلم انه لا يجب الخلط بين هذه الرواية والرواية القوطية الانجليزية لاختلافهما كليا».

و هنا لا بد من التساؤل حول مدى تأثير وسيطرة الاسلوب الامريكي على الرواية السوداء في فرنسا، الا ان الاجابة تؤدي الى شكر الكاتب الفرنسي « ليو ماليت» الذي بدأ هذا الجنس الادبي بكتابه « ١٢٠ طريق للمحطة» والتي نشرت في فرنسا خلال سنوات الحرب والاحتلال. ولا بد هنا من المرور سريعا على الكتاب الذين تولوا مهمة كتابة هذا النوع من الرواية حتى الاربعينات، لكن دون ذكر اية تفاصيل عنهم، اذ انهم كانوا رموزاً لتقليد الكتاب الامريكيين، لا اقل ولا اكثر. الا ان الادب الفرنسي في تلك الفترة لا يمكن له ان ينكر فضل هولاء الكتاب في تغيير مسار الرواية الفرنسية بشكل عام.

و عندما نأتي لتحليل اول ثلاثة روايات سوداء كتبت بعد الحرب بأقلام فرنسية خالصة، لا بد لنا من ذكر « ستيورات وجون اميلا » الذين لم يتبنوا النموذج الامريكي، انما طوروه من اجل عرض هموم الفرنسيين واحزانهم. فرواياتهم تسرد كوابيس الماضي القريب من حرب وعذاب وموت، لكن بعين فرنسية بحتة تذكرنا بالصراعات الاجتماعية والسياسية التي طبعت فرنسا بطابع سيبقى الى الابد.

و ما بين الادب الطبيعي الذي يعتمد على الواقع في سبيل جعله واضحا للقارئ وما بين الرواية البوليسية التي تعتمد بشكل اساسي على حل الالغاز الغامضة، تقوم الرواية السوداء على الوصل ما بين عالم الخيال والوهم وما بين الواقع الاقتصادي والاجتماعي الاليم عبر القوانين الاخلاقية الاساسية واستغلال الفقراء، وذلك كله يكون



بمساعدة خيال القارئ او بالاحرى الاعتماد عليه كليا.

من اشهر الروايات السوداء التي ظهرت ما بين ١٨٤٤ - ١٨٩٠ هي :

« اسرار باريس» اوقين سو، « البؤساء» فيكتور هيجو، « التحفة الفنية، الحيوان الانساني « اميل زولا».

وقد اتصفت جميع شخصيات هذه الروايات بالبعد والجفاء والمصائب والنكبات وحتمية الموت، كما ان الكاتب يقوم فيها على الوصف الدقيق والتوثيقي للحالة الاجتماعية وتحليل مكنونات النص.

الرواية السوداء في القرن العشرين

لقد تطور اسلوب الكتابة في هذا النوع من الروايات في بدايات القرن العشرين، اذ اصبحت الروايات ضمن اطار التسلسل، ذات اجزاء متباعدة واحداث متشابكة وشخصيات غامضة، مما يجعل من مهمة الكشف عن هوية القاتل والمجرم مهمة مستحيلة، ويشيع في قلب القارئ نوعا من الارهاب.

كرواية «زيقمور» للكاتب ليون سيزي ١٩٥٩، التي اشاعت في قلوب الباريسيين الرعب كونهم مهددين بقدوم اسراب من الباعوض الحامل لحمى التيفوس. ورواية «الاشباح» للكاتب مارك الآن، التي اثارت القارئ من خلال المغامرات الرائعة التي يقوم بها الشباب السرياليون، اضافة الى ابداعاتهم وخيالهم الواسع في الشعر الاسود.

كما ان من اجمل الروايات التي صدرت آنذاك « شيري بيبي» للكاتب غاستون لورو ١٩١٣ وهي تتحدث عن مصير ملحمة جيش دموية ومخيفة للغاية.

العصر الذهبي للرواية السوداء

شهدت الرواية السوداء فترة نجاح هائلة عرفت بـ « العصر الذهبي» وذلك خلال سنوات الثمانينات، اذ انها شهدت المزيد من الروايات التي تميزت وحققت نجاحات كبيرة كما وشهدت ولادة العديد من الكتاب الذين تميزوا باسلوبهم وطريقة طرحهم للقضايا، حيث كانت انتاجاتهم المتتابعة تحقق اعلى نسب المبيعات في السوق الاوروبية.

و في هذا الكم الكبير من الروايات السوداء الفرنسية، حاول بعض الكتاب الغاء الحدود ما بين الرواية الكلاسيكية والرواية العادية المتوازنة، وقد حاولوا قدر الامكان ابعادها عن الرواية البوليسية التقليدية، الا انهم خرجوا بنصوص متميزة طبعت ضمن مجموعات الادب العامة، على الرغم من ان اهتماماتهم تنحاز الى الرواية البوليسية والرواية السوداء، مما يدل على ان الرواية البوليسية تطغى في اغلب الاحيان.

و من هذه الروايات نذكر رواية «نخب سعادة الغول» للكاتب دانييل بوناك ١٩٨٥، الذي تلاعب بالكلمات والمواقف ليخلق شخصية الرواية الذي قام بلعب دور كبش الفداء لخدمة جهة مشكوك في امرها وغير موثوق بها، وكذلك في روايته « الجنية اللعينة» عام ١٩٨٧ والتي نشرت ضمن اللائحة البيضاء التي تصدر عن عن دار غييمارد للنشر.





اطلاق« المهرجان الدولي للرواية السوداء» تتويجا لنجاحها

و مع دخول القرن تابعت الرواية السوداء نجاحاتها المتعددة، كما وتابعت ابراز العديد من الكتاب الجدد وخصوصا الكتاب الاجانب اي الفرنكفونيين مثل موريس دانتيك، والكاتبة الجزائرية ياسمينا خضرا.

و قد توج هذا النجاح عام ١٩٩٨ عندما تم اطلاق «المهرجان الدولي للرواية السوداء» والذي يقام سنويا في الفترة ما بين ٢٤ - ٢٩ من شهر حزيران، حيث يعد المرجع الاهم والذي يجمع سنويا افضل الاقلام الفرنسية والدولية الموهوبة، وذلك من اجل عمل اللقاءات بينهم وادارة النقاشات الشغوفة في حب هذا المجال في الكتابة، الى جانب الجمهور والقارئ الذي ما زال يتسع ويزداد عدده بشكل هائل. ولا يمكننا انكار فضل الرواية السوداء على اشكال التعابير الادبية الاخرى كالرسم، السينما، الرسوم المتحركة، الاعمال النحتية، الموسيقى والمسرح من خلال ما احدثته من تأثير كبير فيها.



و يحمل مهرجان الرواية السوداء لهذا العام عنوان « الرواية السوداء : غموض ومعتقدات» لان الرواية السوداء تعني المعتقدات، استحضار الارواح، الطائفية والتعصب، النظام، التعويذة، وجميعها مفهومات لا بد من طرحها على طاولة النقاشات في ذلك المهرجان.

و من الجدير بالذكر ان هنالك مجلة مختصة تصدر اثناء اقامة هذا المهرجان وتحمل عنوان « المجلة السوداء» ويتم تحريرها من قبل مراهقين وشباب يدعمهم عدد من الاساتذة، وهي الجريدة اليومية الرسمية الوحيدة التي تصدر في تلك الفترة وتتولى مهمة ايضاح برنامج الفعاليات واماكن اقامتها.

•صحفية ومترجمة أردنية

حوار مع القاص العراقي علي القاسمي

جميع المجامع اللغوية العربية أو الأجنبية تجعل من أولويات اهدافها المحافظة على اللغه

إبراهيم أولحيان *

يواصل الكاتب العراقي المقيم في المغرب، علي القاسمي، كتابة القصة القصيرة، ضمن مشروعه الخاص والمتفرّد في بناء عوالم سردية أوّل ما يثيرنا فيها الاحتفاء بالحكاية وتفاصيلها؛ الحكاية بنغمتها السحرية التي تشدّ القارئ وتورّطه في الانخراط في مجموعة من العلاقات والمصائر، وأيضاً تضعه أمام امتحان الاختيار، كقوّة وكفعّالية تحافظ عليها نصوصه القصصية الخادعة ببساطتها، وبلغتها الأنيقة؛ لكنها، مثل جبل الجليد العائم في البحر، ما تخفيه أعمق وأقوى مما تظهره. واستعارة البحر هي الدلالة القريبة عن كنه هذه القصص، وهو ما جاء، أيضاً، في عنوان إحدى مجاميعه القصصية، «صمت البحر».

علي القاسمي

إنها لعبة الهدوء والهيجان؛ فما تريد القصة أن تصل إليه يشتغل من الداخل، سواء على المستوى الشكلي أو على مستوى الأفكار والمضامين. وما يُعتمَد من معرفة وثقافة ذات شمولية، تتصادى، في كثير من الأحيان، مع أفكار الكاتب وآرائه المهيمنة على دراساته وأبحاثه الأكاديمية. وكلّ ذلك يشتغل لينسج عالَماً قصصياً بنكهة خاصة، لأنّ الكاتب رسم طريقاً وأصرّ على المضي فيه دون الاكتراث بما قد يعيقه. فهو، على ما يبدو، لا يهتم بما يُنتَج حوله من قصص. وهذا لا يعني أنه لا يتابع الإنتاج القصصي في العالم العربي وخارجه، بل يكتب وهو مُوزَّع في التفكير بين شجرة أنسابه وبين القارئ

الذي لا يريد أن يُضيّعه، جاعلاً منه نقطة الضوء التي توازن كتابته وتساهم في استمرار إبداعاته السردية.

وسواء اتفقنا معه في تصوّره وذوقه أم لا، فإنه يصرّ على أن الكتابة عامة، والقصة القصيرة على الخصوص، لا بُدَّ أن تؤسّس لمجموعة من القيم الإنسانية، وتنخرط في الوجود الإنساني بشكل إيجابي، وتعكس التحوّلات الفكريّة والاجتماعية؛ بمعنى أن تبحث عن سمو القارئ وسعادته، من خلال تفكيك مصائر عديدة، وعلاقات متشابكة، وسط عالم مضطرب تحكمه الخيبة والخسارات الفادحة.

وبمناسبة صدور مجموعته القصصية الخامسة، «حياة سابقة» (الدار البيضاء: دار الثقافة، ٢٠٠٨)، أجرينا معه هذا الحوار في مراكش . المغرب، وهو أوّل حوار يجريه القاص علي القاسمي حول تجربته القصصية وعوالمه الحكائية..





الحوار:

• مجال اشتغالك الأكاديمي هو علم المصطلح وصناعة المعجم والبحث اللغوي؛ كيف جئتَ إلى القصة القصيرة؟ ومتى بدأت علاقتك بها؟ ولماذا القصة القصيرة بالذات؟ وما هي أول قصة كتبتها؟

. علاقتي بالقصة أقدم من علاقتي بعلم المصطلح وصناعة المعجم. فقبل أن ألتحق بالمدرسة الابتدائية كانت حكايات أمّي تشد انتباهي وتثير حب الاستطلاع لدي، فأستزيدها. كانت تروي لي ولأخوتي الصغار حكايات سمعتْها في قريتها أو تخبرنا بأحداث وقعت فيها. ولما كانت أحداث ثورة العشرين التي شاركت فيها عشيرتها ضد المحتلين البريطانيين ما زالت حيّة في ذاكرتها، فقد شكّلت قصص البطولات والتضحية من أجل الوطن التي جرت في تلك الثورة، جزءاً من حكاياتها لنا. ولا بدّ أنه أنغرس في لاوعيي أن القصة قرينة الوطنية والبطولة، أو هي الشكل الفني التي يُصَبّ فيه حبُّ الوطن والتضحية من أجله.

أما أوّل قصة كتبتها فلها قصة. كنتُ في حوالي السنة العاشرة من عمري، حينما كان والدي يعلّمني تفسير القرآن، وأسهبَ في تفسير سورة يوسف، فألهب مشاعر الحب في أعماقي، الحب بأشكاله المتعددة.

أعجبتني القصة وما فيها من مُثُل الحب والوفاء والعفة، فأنفقتُ عطلتي الصيفيّة في كتابة القصة، وكان والدي يراجع ما كنتُ أكتبه كل يوم ويصحح لي الأخطاء من كل نوع. ولا أدري أين أمست تلك الأوراق اليوم.

الكتابة عامة، والقصة القصيرة على الخصوص لا بد أن تؤسس لمجموعة من القيم الانسانية وتنخرط في الوجود الانشائي وتعكس تحولاته الفكرية والاجتماعية

وفيما يتعلق بسؤالك لماذا القصة القصيرة بالذات، فعلى الرغم من أنني أكتب المقالة والنقد وانتهيتُ من كتابة رواية هي في طور المراجعة حالياً، فإنني أرتاح للقصة القصيرة بوجه خاص، ربّما لأنها مكثفة سريعة لا تأخذ من وقتي كثيراً، فبعد أن تولد القصة في مخيّلتي، لا تحتاج مني أكثر من جلسة واحدة لكتابتها، وجلسة أخرى لمراجعتها وتنقيحها.



• ألا ترى ان اختصاصك يؤثّر على إبداعك، وهو ما نلاحظه في لغتك القصصية، حيث لا تتجرأ بالدفع بها إلى تخوم معينة، والمغامرة بالإبداع فيها، لأن نصوصك تعتمد كتابة مغامرة لا مغامرة كتابة؟ والمتتبع لنصوصك يلاحظ الغياب التامّ للدّارجة (العاميّة)، الا تتفق مع الطروحات التي تدعو إلى الاشتغال على الدارجة في النصوص السرديّة؟ وهل لتصورك هذا علاقة بمجال اختصاصك باعتبارك باحثاً لغوياً؟

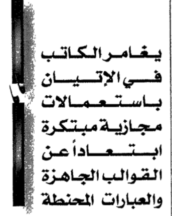
. نعم، تؤثر اختصاصاتي في كتابتي

الإبداعيّة. وأعتقد أنها تؤثّر فيها تأثيراً إيجابياً. وأنتَ ذكرتَ جانباً واحداً من هذا التأثير، ذلك هو تأثير تخصّصي اللساني في لغة القصص التي أكتبها، إذ أتوخّى اللغة السليمة فيما أكتب، فأنتقي المفردات بدقّة، وأختار التراكيب النحوية بعناية. فأنا ممن لا يقرّون بوجود الترادف الكامل بين الألفاظ، ولهذا أتوخى استعمال كل لفظ للمعنى الذي وجد من أجله. فمثلاً، كثيراً ما تُستعمل الأفعال (لسع) و (لدغ) و (نهش) كما لو كانت مترادفات تامّة الترادف، في حين أن الأصل غير ذلك. فـ (لسع) للعقرب وكلّ ما يضرب بذنبه، و(لدغ) للحيّة وكل ما يضرب بفيه، و(نهش) للسبع وكل ما يعض بأنيابه. ومن حيث تركيب الجملة، أبذل مجهوداً لاستخدام البنية التي تعبر عن المعنى بشكل واضح لا لبس فيه، إلا إذا كنتُ أستعمل التورية والإيهام. كما أولي عناية خاصة لعلامات التنقيط في الكتابة العربية زيادة في الإيضاح، وأعمد إلى إضافة الشكل الضروري للنصّ لزيادة مقروئيته. ولعلّ عملي السابق في تعليم العربية لغير الناطقين بها هو الذي جعلني أميل إلى استعمال لغة بسيطة واضحة.



بيدَ أن لي تخصّصات أخرى مثل دراستي في كلية الحقوق، ودراستي المعمّقة للتربية وعلم النفس، واهتمامي بقضايا التنمية الإنسانية وحقوق الإنسان الناتج من اشتغالي خبيراً للأمم المتحدة مسؤولاً عن مراجعة الترجمة العربية لـ «تقرير التنمية البشرية» الذي يصدر عن البرنامج الإنمائي للأمم المتحدة. وكذلك تخصّصي في الترجمة، فقد درستُ ودرّستُ نظرية الترجمة، وعملتُ مترجماً في وكالة الأنباء العراقية، وترجمتُ بضعة كُتب أدبية وعدّة مقالات من الإنجليزية والفرنسية إلى العربية.

ولكن، ما الذي تقصده بالمغامرة باللغة في سؤالك؟ هل تقصد بالمغامرات اللغوية استخدام اللهجة العامية في القصة؟ أو تغيير القواعد الأساسية في اللغة العربية مثل قتل المثنى واستخدام صيغة الجمع بدلاً منه؟ فأنا لستُ مغامراً من هذا النوع، لأن اللغة ليست ملكي وحدي وإنما هي ملك الأمّة. أما إذا كنتَ تقصد بالمغامرة الإتيان باستعمالات مجازية جديدة غير مألوفة، فهذا ما ينشده كل كاتب، ويعتمد على ملكته الإبداعية.



إن جميع المجامع اللغوية العربية أو الأجنبية تجعل من أولويات أهدافها المحافظة على اللغة، بل أستطيع أن أقول إنها تسعى إلى الحد من التطوّر اللغوي الذي هو حتمي. لماذا؟ لأنها لا تريد للغة أن تتغيّر بسرعة بحيث تفقد وظيفتها بوصفها وسيلة تواصل بين الأجيال وأداةً لنقل التراث وفهمه.

تتألف اللغة من عناصر، ينتمي بعضها إلى دائرة مغلقة وبعضها الآخر إلى دائرة مفتوحة. وأنتَ عندما تكتب تستطيع أن تغامر بالعناصر التي تنتمي إلى الدائرة المفتوحة فتضيف إليها وتنقص منها، ولكن ينبغي أن لا تغامر في العناصر التي تنتمي إلى الدائرة المغلقة. فالألفاظ اللغوية، مثلاً، ينتمي بعضها إلى دائرة مغلقة مثل الضمائر المنفصلة (أنا، أنتَ، أنت، هو، هي، هما، هم، هن.) ولا يمكن أن تضاف إليها ضمائر جديدة. والبعض الآخر من الألفاظ ينتمي إلى دائرة مفتوحة يمكن أن تُضاف إليها مفردات ومصطلحات وألفاظ حضارية تعبّر عن المخترعات الجديدة وعن مستجدات الحياة (مثل: مسبح، حاسوب، هاتف محمول، إلخ.). وتنتمي إلى الدائرة المفتوحة الاستعمالات المجازية وما يصحبها من دلالات مستحدثة. وقد تصبح بعض هذه الاستعمالات المجازية، بمرور الزمن وكثرة الاستعمال، من المتلازمات اللفظية (أي التعبيرات الاصطلاحية) فينسى المتلقّي أنها استُعملت أول الأمر استعمالاً مجازياً. الكاتب المجدِّد هو الذي يغامر في العناصر اللغوية التي تنتمي إلى الدائرة المفتوحة، من أجل تطوير اللغة وطرائق التعبير بها وتوسيع دلالاتها، ويبتعد عن المغامرة في العناصر اللغوية التي تنتمي إلى الدائرة المغلقة، وذلك من أجل المحافظ على استمرارية اللغة بوصفها حاملاً لتراث الأمّة ووسيلة التواصل بين أبنائها في مختلف الأقطار التي تستعمل فيها.

يغامر الكاتب في الإتيان باستعمالات مجازية مبتكرة ابتعاداً عن القوالب الجاهزة والعبارات المحنطة. وهو في مغامرته هذه قد ينال إعجاب القارئ إذا حالفه التوفيق، أو قد يفقد اهتمام القارئ إذا أكثر من مجازات ليست موفّقة ولا تتفق وذائقة القارئ.

• تكتب قصة كلاسيكية، سواء على مستوى البناء أو على مستوى اللغة القصصية.. هل يمكن ان توضّح لنا تصوّرك لجنس القصة القصيرة؟

لا يوجد اليوم بناء محدد خاص بالقصة القصيرة، كما أنّه ليس ثمّة تعريف متّفق عليه للقصّة القصيرة حيث تتعدّد تعريفاتها بعدد كتّابها البارزين، ولا يوجد معيار معروف للقصّة القصيرة الجيدة. وعندما عُهد سنة ١٩٩٩ إلى القاص الروائي الشاعر الرسّام الناقد الأشهر في أمريكا، جون أبدايك، أن يختار أفضل القصص الأمريكيّة القصيرة في القرن العشرين لتصدر في مجلّد كبير، كتب أبدايك في مقدّمة تلك المختارات قائلاً إنّه يدرك تماماً عدم وجود معيار مقبول للقصص التي ينبغي اختيارها، ولكنّه انتقى تلك القصص التي تترك أثراً في نفس القارئ لحيويتها وجمالها، وتقنعه بأنّها وقعت فعلاً أو أنها يمكن أن تقع، وتعبّر عن واقع المجتمع ببيئته وثقافته

وقضاياه وشخوصه و التحوّلات الجارية فيه.

بصورة عامة، هنالك شبه اتفاق على أنّ القصة القصيرة تسرد حدثاً أو مجموعة من الأحداث تتعلّق بشخصية (عادةً إنسانية) وتصف ردود فعلها ومشاعرها تجاه تلك الأحداث، وهذا يعنى أنّ القصة القصيرة تتوفّر عادة، وليس دائماً، على عناصر ثلاثة هي:

أولاً، عرض تعريفي بالشخصيّة أو الشخوص،

ثانياً، نمو الحدث وتطوُّره،

ثالثاً، الصراع الدرامي الذي يحتدم في مواقف الشخصية وسلوكها ومشاعرها.

وتتناول القصة القصيرة تلك العناصر بصورة مكثفة وتعالج موضوعة واحدة، بحيث تترك أثراً واحداً في نفس القارئ، يُطلق عليه في مصطلحات هذا الفن « وحدة الأثر».

ولكن حتى لو استخدم كتّاب القصة القصيرة هذه العناصر في قصصهم، فإنّهم يتباينون على مستوى البناء النصيّ بمكوّناته المختلفة، وعلى مستوى مراجع السرد وروافده. فبعد أن ظهرت القصة القصيرة الحديثة في أوربا في القرن التاسع عشر على أيدي روادها الكبار تشيخوف الروسي، وموباسان الفرنسي، وأدغار ألن بو الأمريكي، تباينت أساليب بنائها وتقنياتها ونوعية لغتها، بحيث راحت تقترب من هذا الجنس الأدبي مرةً ومن ذاك مرّة أخرى، حتّى أننا نستطيع القول إنّ القصة القصيرة تقع في مربع تتألف أضلاعه من: السيرة، والمسرح، والشعر، والمقالة؛ ويتباين موقعها في هذا المربع من كاتب إلى آخر ومن قصة إلى أخرى، بحيث تكون أقرب إلى ضلع من أضلاع ذلك المربّع، وقلّما تكون في وسطه. وإضافة إلى ذلك، فإن عدداً من الكتاب، مثل القاص الروائي الأمريكي جون شيفر، أخذ منذ أواخر الثلاثينيّات وأوائل الأربعينيّات من القرن الماضي بخلط الأجناس الأدبية داخل ما نسميه بالقصة القصيرة من أجل توسيع دائرة قرائه.

أميلُ شخصياً إلى كتابة قصة تحتمل أكثر من قراءة واحدة، إذا أسعفني الحظ. فالقصة الجيدة في نظري هي تلك القصة التي يمكن أن يقرأها القارئ العام على المستوى الظاهر فيستمدّ منها المتعة والثقافة، ويقرأها القارئ المتمرّس أو الناقد على المستوى العميق أو الباطن فيتلقى منها رسالة اجتماعية أو سياسية تحمل وجهة نظر الكاتب. فالكاتب ليس مجرد بهلوان أو مهرج يحاول إضحاك المتفرج فقط، وإنما هو مثقّف ذو رسالة يقدّمها إلى المتلقّي متسربلةً في ثوب جنس أدبي يجمع بين التسلية والفائدة. وأنا أطمح إلى كتابة قصة قابلة للتأويل والقراءات المتعددة. والتأويل هنا لا يقتصر على تأويل قول معين أو حدّث بذاته، وإنما يشمل جميع عناصر القصة، فهو تأويل بنيوي يستغرق بنية القصة برمتها.

لا يوجد اليوم بناء خاص بالقصة القصيرة، كما أنه ليس ثمة تعريف متفق عليه حيث تتعدد تعريفاتها بعدد كتابها البارزين

علي القاسمي

حياة سابقة

قصص

• كثيراً ما تحدّثنا عن مسألة التجريب والتجديد، وأكدتَ بأن نصوصك تعتمد التجديد، ولا علاقة لها بالتجريب، أين، في نظرك، يتجلى هذا التجديد في إبداعك القصصي؟

. التجريب مفيد وضروري لتطوير جنس القصة، وينبغي أن يطال التجريبُ جميعَ عناصر القصة: بناءها السردي، وتقنياتها، ولغتها. بيد أن المبالغة فيه تؤدّي إلى صعوبة التلقي بحيث تضيق دائرة القراء. أما التجديد فيمكن أن يقع في جميع عناصر القصة كذلك بما في ذلك الحكاية التي تعدّ عماد القصة القصيرة، إذ قد يروي الكاتب حكاية جديدة ليست مطروقة. وأنا، في جميع أعمالي الأدبية والعلمية، أسعى إلى تقديم الجديد.

التجديد في السرد قد يطال التقنيّات السردية. فمن أجل أن أكتب قصّة مفتوحة على التأويل والقراءات المتعددة، استخدم تقنيات حداثية من أجل كتابة نصوص مضاعفة مزدوجة بحيث تتكون القصة الواحدة من قصتين إحداهما واقعية بلغة تقريرية والأخرى مجازية بلغة مكثفة مختزلة. ولهذا كثيراً ما استخدم تقنية المرايا والعاكسات والتضعيفات التخيلية الرمزية.



• ما هي إرغامات الكتابة الإبداعية لديك؟ وما هي الهواجس التي تسكنك أثناء عملية الإبداع؟

الكتابة بالنسبة إليّ قصة عشق. فأنا لستُ كاتباً محترفاً يتحتّم عليَّ أن أكتب كل يوم. أكتب فقط حينما

تتبرعم في روحي رغبة الكتابة مثل زهرة ربيعية كللها الندى، وتتموسق في مسمعي كلمات روحي فتصم أذنيّ عن جميع ما في حولي من دوي وضجيج. أكتب عندما يهطل الحزن غزيراً على جزيرة قلبي فتفيض به جنباته، ويغوص إلى أعماق سحيقة مفعمة بالمغارات والأحياء والمرجان. حينذاك أمد قلمي إلى أعلى ما أستطيع لعله يتنفس هواءً جديداً يهبني الحياة. أكتب عندما تحاصرني التجربة وترهقني وتملك عليّ حواسي وتضع على ناظري عصابة لا تجعلني أرى غيرها، فأريد أن أتخلص منها فأحوّلها إلى رموز سوداء على صحيفة بيضاء، مثل سرٍّ لا تستطيع أن تتحمله وحدك فتبوح به إلى أقرب الناس إليك ليخفّف عنك. أكتب عندما ترمي بي الوحدة في بيداء قاحلة خالية إلا من سراب العواطف الإنسانية، فأحاول جاهداً أن أخلق بالكتابة عالماً جديداً أكثر رحمة وشفقة وخضرة، أستعيد فيه لحظات الماضي السعيد فأحلّق في فضاءات ترفل بالنور والمحبة والهناء.

يداهمني هاجس الكتابة مثل حلم مستبد؛ طوراً بعد منتصف الليل فيسلبني النوم، وطوراً وأنا في رفقة الآخرين فيحرمني من صحبتهم. إنه كالقدر لا يُردّ، وكالطوفان لا يقف في وجهه سدّ. وكالجنين في موعد الميلاد. حينذاك فقط تتفجر الكلمات في داخلي مثل ينبوع جبلي.



بيد أني كلما أكتب أتساءل: هل يمكنني تكثيف ما في نفسي من عواطف محتدمة ومشاعر ملتهبة في رموز قليلة لها قدرة خارقة على التعبير؟ هل أستطيع أن أرسم جميع تلك الأشياء المعقّدة بكلماتي البسيطة؟ هل أقدر أن أصوّر أحاسيسي المضطرمة بحروفي العارية الكسيرة؟ هل أتمكّن من التوحّد في تجربتي مرة أخرى فأنقلها بكل ما فيها من نار وبهاء ودموع؟ أم أن كلماتي العرجاء ستبقى معلقة في الهواء دون أن يلتقطها أحد؟

يداهمني هاجس الكتابة مثل حلم مستبد؛ طوراً بعد منتصف الليل فيسلبني النوم، وطوراً وأنا في رفقة الآخرين فيحرمني من صحبتهم



• من يقرأ نصوصك القصصية يحس أنه يقرأ أجزاء من سيرتك الذاتية، ما سرّ هذا الحضور السيرذاتي في كتابتك؟

يمكن الإجابة على سؤالك هذا بطريقتين:

الأولى، إن إحساس القارئ بأنه يقرأ في قصصي شيئاً من سيرتي الذاتية هو دليل على نجاح هذه القصص في استخدام تقنيات الإيهام المرجعي الذي يقنع القارئ بصحّة مرجعية هذه القصص وواقعية أحداثها. وقد ذكرتُ سابقاً أن أحد معايير القصة الجيدة هو نجاحها في إقناع القارئ بأن القصة قد وقعت فعلاً أو أنها يمكن أن تقع.

الثانية، إن التشابه بين بعض أحداث قصصي ووقائع حياتي ناتج مما نسميه باستعارة الواقع في الكتابة. أي أن الكاتب يستعير أحداثاً واقعية ينطلق منها ويضيف إليها ويُعمِل فيها خياله ليحوّلها إلى عمل فنيّ.

ومع ذلك، فأنا أستطيع أن أضرب لك عشرات الأمثلة من قصصي التي لا علاقة لها بسيرتي الذاتية. ومن هذه الأمثلة قصتي الطويلة «عصفورة الأمير: قصة عاطفية من طي النسيان، للأذكياء من الفتيات والفتيان» التي نشرتها مكتبة لبنان في بيروت، ٢٠٠٦. فهي تحكي قصة أمير متنكر بزي عامل للاطلاع على أحوال شعبه فيقع في غرام راعية، في قرية تعاني من الجهل والفقر والمرض. وهي قصة تعلّم الفتيان والفتيات حقوق الإنسان ومتطلبات التنمية البشرية، بطريقة سردية مشوّقة.

ولكن لك الحقّ كلَّ الحق في القول إن أغلبية قصصي تفيد من المعارف التي اكتسبتها في دراساتي، وخبراتي الوظيفية العملية، وتجاربي في الحياة.

• كل مجموعة قصصيّة لك تركز على موضوعة (تيمة) معيّنة (الطفولة/ الحبّ/ الحزن/ الموت/...)، هل هو اشتغال مسبق على هذه الثيمات، كل واحدة على حدة، أم أنها جاءت بالصدفة، نريد أن تفسّر لنا هذه المسألة.

. لم أشتغل على هذه الموضوعات وفق تخطيط مسبق، فقد ذكرتُ لك أنني لستُ كاتباً محترفاً، وإنما أكتب في أوقات الفراغ وأثناء استراحتي عندما أحس بالحاجة إلى الكتابة وأن لديّ ما أقول. ولكن تجمّع عندي عدد من القصص القصيرة، حوالي خمسين قصة، قبل أن أقرر نشرها في كتاب.

وعندما قدّمتها إلى الحاج القادري صاحب دار الثقافة للنشر والتوزيع في الدار البيضاء، اقترحَ عليّ أن أقسمها إلى مجموعات قصصية صغيرة، لكي يسهل تسويقها وبيعها، لأن قدرة القارئ العربي الشرائية محدودة، فهو لا يشتري الكتاب إذا تجاوز ثمنه عشرين درهماً (حوالي دولارين). وعندما واجهتني مشكلة تقسيم هذه القصص القصيرة، رأيتُ أن أصنفها طبقاً للموضوعة (التيمة) التي تتناولها القصة. فنشرتُ بعض المجموعات في الدار البيضاء وبعضها الآخر في القاهرة. وكانت الموضوعات على الشكل التالي: ١. «رسالة إلى حبيبتي» تتناول موضوعة الطفولة، ٢. «صمت البحر»، تتناول موضوعة الحب، ٣. «دوائر الأحزان» موضوعة الحزن، ٤. «أوان الرحيل» موضوعة الاحتضار والموت، ٥. « حياة سابقة » موضوعة علم النفس وعلم النفس الموازي. أما مجموعتي القصصية السادسة، فمعظم قصصها تدور حول الوطن الجريح.

• ما سرّ هذه الخيبة التي نحسّها في كل نصوصك القصصية، حيث اليأس والنهايات المأسويّة، ونلاحظ أن اغلب نصوصك تحكمها ثيمة الفقدان في تجلياتها المختلفة والمتشعبة، هل أنتَ واع بهذه التيمة التي تدور في فلكها عوالم نصوصك؟ ولماذا هذه التيمة في نظرك؟ في حين أن مَن يقترب منك يلاحظ العكس، هل النصوص تفرز لا وعيها الخاص، وما يتستر عليه الكاتب بانسجامه مع الحياة في تناقضاتها العديدة يُخفي جراحات كثيرة؟

– نعم، أنتَ على صواب. إن نظريات تفسير السلوك الإنساني تميل إلى القول بأن الخبرات المكبوتة في اللاشعور، والمشاعر والآمال المدفونة فيه، تتسرب إلى الشعور أثناء النوم فتظهر في الأحلام. والكتابة نوع من الحلُم.

إن الإنسان في مسيرته الحياتية يُصاب بخيبات وإخفاقات تترك جراحها في روحه وقلبه ما يسبّب الاضطراب في تفكيره وسلوكه. ولكي يستطيع أن يعيش حياة مستقرة، يسعى إلى التكيّف مع واقعه، والتصالح مع نفسه. سأبوح لك بمكنون نفسي لعل ذلك يخفف من ألمي ويستجيب لحبّ الاستطلاع لديك. أنا مصاب بخيبات كبيرة وجراح بليغة، بعضها وطني وبعضها شخصي وبعضها الآخر نفسي.

في طفولتي كنتُ اسمع جميع أفراد أسرتي في قريتي يتحدثون بقلق وأسىً وبإسهاب عن نكبة فلسطين. وشارك بعض شباب الأسرة في معارك الجيش العراقي في فلسطين، وبعضهم تطوّع ليحارب مع المجاهدين. واستشهد عدد منهم خاصة ابن عمّتي كاظم فنيخ فقد قدم روحه فداء لفلسطين في عملية فدائية خلال معركة جنين التي انتصر فيها الجيش العراقي على العصابات الصهيونية واحتفظ بالمثلث. بقيت فلسطين جرحاً نازفاً في القلب.

وعندما كنتُ طالباً في الجامعة الأمريكية في بيروت وجامعة بيروت العربية في أواسط الستينيّات، كان يداعب خيالنا. نحن الطلاب العرب من جميع الأقطار العربية. أملٌ في تحقيق وحدة عربية تكون أساساً لتنمية الأمة العربية وعزّتها وسيادة الديمقراطية والحرية فيها. كنا متفائلين بمستقبل أفضل. ولكنني الآن أرى وطني العربي يخضع لمخططات تقسيم المقسّم ويعاد احتلال واستعمار بعض أقطاره من جديد كبلدي العراق. والأدهى من ذلك ما يحصل من اقتتال بين الأشقاء في العراق وفلسطين ولبنان والجزائر والصومال وكل مكان في الوطن العربي. وصار الحديث عن الوحدة العربية رجعياً بالياً في نظر أولئك الذين يصفقون للوحدة الأوربية ويشيدون بها. وأمسى استعمال اللهجات العامية واللغات الأجنبية في الإعلام والتعليم والحياة العامة هو الأمر التقدمي، أما العربية الفصيحة التي تصلنا نحن العرب أينما كنا بعضنا ببعض والتي تربطنا بتراثنا وجذورنا، فينظر إليها بكثير من الاحتقار. وهكذا خابت جميع آمال فترة الشباب، وغلب على جيلي الشعور بالذنب، لأنه فشل في تحقيق طموحاته وخدمة أمته. وستصمنا الأجيال القادمة بالفشل والخيبة.

كنتُ كثيراً ما أكتب -بوصفي تربوياً- عن هجرات الأدمغة العربية إلى أمريكا وأوربا والخسارة التي تحيق بالأمة من جراء ذلك

ومن ناحية شخصية، فأنا بعيد عن أهلي في العراق منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وأشعر بغربة دفينة، على الرغم من أنني ألقى كثيراً من التكريم والحفاوة من أهل المغرب الذين اشتهروا بالكرم والشهامة ودماثة الخلق؛ فهم يُشعرونني دائماً بأنني بين أهلي وعشيرتي. كنتُ أحلم بالعودة إلى العراق عندما ينتهي الحكم الشمولي، فإذا بالاستعمار وما جلبه من فوضى وقتل وتقسيم وثقافة طائفية وعرقية مقيتة تحلّ محله.



كنتُ كثيراً ما أكتب -بوصفي تربوياً- عن هجرات الأدمغة العربية إلى أمريكا وأوربا والخسارة التي تحيق بالأمة من جراء ذلك، ولم يدُر في خلدي أن ابني وابنتي اللذين نالا أرفع الشهادات الجامعية في « الذكاء الاصطناعي» في أمريكا يستقران هناك. وعندما أحدثهما عن العودة إلى الوطن يسألان بأدب وأسى وهل تستطيع أنتَ أن تعود إلى العراق؟ ويضيفان أن الأبحاث العلمية التي يجريانها لا تتوفر متطلباتها في أي بلد عربي، إضافة إلى الظروف الاجتماعية والسياسية الصعبة في بلداننا. ويقترحان عليّ أن ألتحق بهما، وهما يعلمان أنني تركتُ أمريكا بعد تخرجي لشدّة حنيني لكل ما هو عربي. وهكذا فأنا أعيش بعيداً عن أحبّ الناس إليّ.

وهناك حالة نفسية غريبة تصيبني لم أستطع التخلص منها. فأنا لا أستمتع حقاً بأمكاناتي المادية المتواضعة، إذ كلّما تناولت طعامي تذكّرتُ علماء العراق الذين لا أستحق أن أكون تلميذاً من تلاميذهم، وهم يجلسون على قارعة الطريق عارضين كتبهم للبيع لإطعام أطفالهم، وشعرتُ بالذنب. وكلما جلست في دارتي المطلة على البحر، تذكّرتُ أحرار العراق وفلسطين وهم يأنون تحت التعذيب في معتقلات المستعمر وسجونه، وشعرتُ بالذنب. وكلما مررتُ بسيارتي على أناس ينتظرون وسائط النقل العامة السيئة التنظيم، في الشمس المحرقة أو تحت المطر، شعرتُ بالذنب. وكلّما رأيتُ متسوّلاً أو شخصاً يبحث في قمامة عن طعام، شعرتُ بالتعاسة والذنب. فأنا منغصٌ طوال اليوم تقريباً. وقد حاولتُ أن أعالج نفسي بنفسي بفضل الرصيد الذي أمتلكه من دراساتي النفسية. فأنا أعرف مثلاً أن الناجين من كارثة يشعرون بالذنب وكأنهم مسؤولون عن هلاك الآخرين. حاولت أن أعالج نفسي بالإيمان، فأخذتُ أذكّر نفسي بأنني لم يكن لي يد في ما يحدث في العراق أو فلسطين، وأنني لم أسرق ولم أختلس مالاً وإنما امتلكتُ ما امتلكت من متاع متواضع بالعمل الجاد المخلص، وأن الله مقسّم الأرزاق. ثم أتذكّر بلداناً كانت أفقر بكثير من بلادنا العربية في الستينيّات، مثل كوريا وماليزيا وسنغافورة وفنلندة، وهي بلدانٌ زرتها ودرستُ التنمية فيها، ورأيتُ بأم عيني أنها موفورة الرزق لا يوجد بين أهلها عاطلٌ عن العمل ولا فقير ولا متسول، ولا في طرقاتها قمامة ولا أزبال، وإنما رزق اللهُ أناسها الغنى والصحة والمعرفة، إذ إن الله لا يغيّر ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم. وعند ذاكً أشعر بالذنب مرّة أخرى، لأننا . نحن المتعلمين أو المثقفين أو المسؤولين العرب . لم نستطع التغيير ولم نخدم بلادنا حقاً بسبب طمعنا في التشبّث بالسلطة، وجشعنا في جمع الأموال.

كلُ هذه، يا إبراهيم، جراح غائرة فاغرة في حنايا الروح. ولا استغربُ الأمر إذا كتبتَ أنتَ وكثير من النقاد أنّ قصصي تنتهي بالخيبة والفقدان؛ ولعلها كذلك بلا إرادة مني، فعقلي لا يتحكّم بكل ما أكتب، بل للروح نصيب كبير في كلماتي. ألا يكفيك فقداناً أن يفقد المرء وطنه وأهله وأولاده وأحلامه؟!

• يحس قارئ نصوصك أنك تكتب في إطار نوع من الطهرانية، ولا تقتحم غرف النوم، هل هذا يعود إلى تصوُّر اخلاقي يحكم كتابتك؟ وتُعتبر من المبدعين الذين يؤمنون بأن الأدب يجب أن يخدم الأخلاق، ويكرّس مجموعة من القيم، ويساهم في البحث عن جوهر الإنسان، انطلاقاً من ثنائية الخير/ الشر من أجل الانتصار، بطبيعة الحال إلى الخير.. كيف تنظر إلى أولئك الذين ينتصرون في إبداعاتهم للجانب السلبي في الإنسان على اعتبار أنها حقائق يتم تناولها دون الاهتمام بالأخلاق، على اعتبار ان للأدب أخلاقه الخاصة؟

– علّمني والدي في صغري أن الأدب الجيّد هو الذي يتناول قضايا الإنسان الجوهرية: الحياة، الحّب، الموت. كان الإنسان في الأصل جزءً من الطبيعة، ثم استطاع أن ينفصل عنها بواسطة الثقافة. ومنذ ذلك اليوم وهو يبذل قصارى جهده في استخدام ثقافته للتحكّم في الطبيعة وتسخيرها لترقية حياته ورفاهيته. فأفرزت الثقافة التي

علّمني والدي في صغري أن الأدب الجيّد هو الذي يتناول قضايا الإنسان الجوهرية: الحياة، الحبّ، الموت

هي طريقة تفكير وسلوك، المنتجات الحضارية من مساكن وملابس ومأكولات ومصنوعات لخدمة الإنسان. كما استخدمَ الإنسان ثقافته وخبراته التي اكتسبها بالانتخاب الطبيعي عبر ملايين السنين، للتمييز بين ما هو مفيد له وبين ما يعود عليه بالضرر. وسمى الأول بالخير والثاني بالشر. وعندما يعمّ الخير في المجتمع فيضمن حقوق الإنسان وحرياته، نستطيع أن نصف ذلك المجتمع بالتمدّن. (وهذا هو فهمي لمصطلحات: الثقافة والحضارة والمدنية، وهي مصطلحات متجاورة متناسقة في منظومة مفهومية واحدة). والأدب. وبضمنه اللغة التي هي وسيلته . هو جزء من الثقافة، ولا بدّ له أن ينتصر للخير الذي هو غاية الثقافة.

وأعود إلى موضوع غرف النوم في الأدب، فأقول إنني لا أهاب ولوج غرفة النوم ولا أتهيبه، ولكني ألجها وأنا أحمل شمعة خافتة الضوء، وليس تحت أضواء كاشفة فاضحة، فأنا لستُ كاتب (بورنو) ولا كاتب (إيروتيك). كما أنني لا أدين مَن يتناول في كتاباته الجانب السلبي في الحياة،

• كثير من نصوصك القصصية لا تنشرها إلا بعد أن تقدمها لأصدقائك لقراءتها والاستماع إلى ملاحظاتهم، كيف تتعامل مع هذه الملاحظات، وهل تعيدك إلى النصوص لتمارس عليها عملية المحو والكتابة. أريد هنا الحفر معك في هذه المسألة لأنها نادرة، فالمرجو أن تفصّل فيها.

– لقد تعلّمتُ ذلك في الجامعات الغربية، خاصة في دروس مناهج التربية، على الرغم من أن هذا التقليد له جذوره في الثقافة العربية الإسلامية. فالرسائل التي كان يعدّها طلاب العلم في الجامعات الإسلامية كالأزهر والزيتونة والقرويين، لا تُجاز حتى يراجعها عدد من الشيوخ ويبدون ملاحظاتهم عليها وتخضع للتعديل والتطوير. وقد أخذت الجامعات الأوربية هذا التقليد من الجامعات

الإسلامية، تماماً كما تزيّا أساتذة الجامعات الأوربية في القرون الوسطى بزي الشيوخ المسلمين في جامعات قرطبة وإشبيلية. فالمعرفة تراث مشترك بين مختلف الشعوب، ولهذا لا يخص بعضهم الحضارة بأمّة من الأمم وإنما ينعتها بـ " الحضارة الإنسانية".

• كيف تختار عناوين قصصك؟ هل هي تكثيف للنصّ أم جزء من النص؟ هل تجد صعوبة في الاختيار؟ وهل تعاني من هذه المهمة؟ وماذا يعني لك العنوان باعتبارك كاتب قصة قصيرة؟

- العنوان هو من عتبات النص، وأنا أعدّه جزءاً أساسياً من النص، تماماً مثل اسم العلَم الذي يميّز صاحبه عن الآخرين. ولكن لا ينطبق الاسم على المسمى دائماً. وأنا لم أتوصل حتى الآن إلى قاعدة ذهبية تعينني على اختيار عنوان القصة.

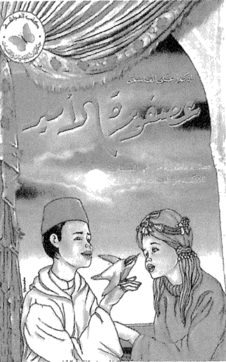
• يقول خوان غويتيسولو: " إن الكاتب الذي يأخذ عمله مأخذ الجد يواجه منذ البداية، وجود الشجرة التي يطمح إلى تمديدها، وخصوصاً إلى إغناء حياتها.." ما هي، إذن، شجرة الأنساب التي تنتمي إليها؟

إذا كان المقصود من شجرة الأنساب التي تسأل عنها المدرسة الفكرية أو السردية التي أنتمي إليها والكتّاب الذين أشعر بأنني أقاسمهم الأهداف والوسائل، فأنا وحيد مقطوع من شجرة، كما يقولون، وإنما أتغذى على ثمار جميع الأشجار التي أستطيع أن أراها أو أتمكّن منها، عدا السامة منها. ولا أتصور وجود مطابقة تامة بين كاتب وآخر في القيم والأهداف والتقنيات والوسائل بما فيها اللغة.

• ترجمتَ العديد من النصوص السرديّة الغربية (السرد الأمريكي)، هل من الممكن ان تحدّثنا عن هذه العلاقة التي تجمع المبدع بالمترجم؟ وكيف تختار ما تترجمه؟ وهل اختيارك يرتكز على المضامين أم يعتمد معايير أخرى مثل الأسلوب، والتقنية، واللغة...؟

- نعم، ترجمتُ بعض النصوص التي أعجبتني جداً وتمنيتُ أن يشاركني القارئ العربي في المتعة واللذة، ولم يكن اختياري في الأساس قائماً على خطة مضبوطة بل وليد المصادفة واهتماماتي الشخصية. فعندما كنتُ طالباً جامعياً، أمضيتُ عطلة في

أنا وحيد مقطوع من شجرة، كما يقولون، وإنما أتغذى على ثمار جميع الأشجار التي أستطيع أن أراها أو أتمكّن منها



الدراسة بجامعة أوسلو في النرويج حيث درستُ، من ضمن ما درستُ، مسرحية " بيه الساكن على التل" لأبي المسرح الإسكندنافي، لودفيغ هولبرغ (١٦٨٤-١٧٥٤)، فأعجبتني وشعرتُ بالاعتزاز لأنّ كاتبها استوحى فكرتها من قصص "ألف ليلة وليلة" فترجمتها إلى العربية ونُشرت في بغداد عام ١٩٦٩. وقادني ولعي بقراءة الروايات البوليسية، خاصة روايات أغاثا كريستي، وحيرتي لخلو الأدب العربي المعاصر من القصة البوليسية الموضوعة إلى ترجمة كتاب " القصة البوليسية " للناقد البريطاني جوليان سيمونز. ثم ترجمتُ كتابين للكاتب الأمريكي أرنست همنغواي هما " الوليمة المتنقلة" الذي نُشر في ثلاث طبعات في دمشق والرباط والقاهرة، و" الشيخ والبحر". كما ترجمتُ عدداً من قصصه القصيرة وقصصاً لكبار الكتّاب الأمريكيّين المعاصرين ونشرتها في كتاب " مرافئ على الشاطئ الآخر: روائع القصص الأمريكية المعاصرة" الذي صدر عن دار " إفريقيا الشرق" في بيروت والدار البيضاء.

عملي في الترجمة كان فردياً اعتباطياً، فكنتُ أترجم ما يروق لي. ولكنني عندما أردتُ أن أقدّم نماذج من القصص الأمريكية إلى القارئ العربي في كتابي " مرافئ على الشاطئ الآخر"، وضعتُ معايير وشروط للقصص التي ينبغي أن اختارها، وهذه المعايير هي:

أولاً، أن تكون القصة لواحد من كبار الكُتّاب الذين أثروا في المشهد الأدبي في الولايات المتحدة الأمريكية، مثل جيمس ثيربر، شيروود إندرسون، أرنست همنغواي، جون شيفر، عزيموف، جون أبدايك، دونالد بارتلم، توبياز وولف، وغيرهم

ثانياً، أن تعالج القصة إحدى مشكلات المجتمع الأمريكي أو تحولاته الفكرية والاجتماعية، مثل: التمييز

العنصري، الحروب العدوانية كالحرب الفيتنامية، العنف والعصابات، معاملة كبار السنّ، الأوبئة كمرض نقص المناعة، السُكْر والمخدرات، ضرب الزوجات، إلخ.

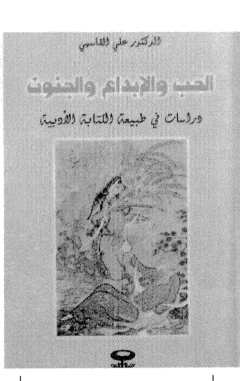
ثالثاً، أن تمثل القصة إحدى المدارس الفنية في السرد الأمريكي، كالواقعية، والواقعية القذرة، والانطباعية، والسريالية، وما بعد الحداثة، وما إلى ذلك.

الترجمة في بلادنا العربية فردية وليست مؤسساتيّة. فليست هنالك مؤسسات تترجم الكتب الأجنبية إلى العربية، والكتب العربية إلى اللغات الأخرى وفق خطة مدروسة تحدّد الأهداف والكمية والنوعية. الاستثناء الوحيد هو ما حصل في مصر مؤخراً من إنشاء المركز القومي للترجمة برئاسة الناقد الدكتور جابر عصفور، ولم نطلع على منهجية المركز بعد ونتمنى له التوفيق.

• هل تحس أن هناك تأثيراً لما تترجمه على إبداعاتك القصصية؟ وأين يتجلى ذلك في نظرك؟

– الإنسان كالحاسوب، أو الحاسوب كالإنسان، فكل ما يدخل في الحاسوب من بيانات يمكن معالجته وفق البرنامج واسترجاعه على شكل معلومات مُخرَجة. أو ينبغي القول الحاسوب كالإنسان، فجميع المعارف والخبرات والتجارب التي يكتسبها المرء تؤثّر في توجهاته وسلوكه وأفعاله. وقد يكون ثمّة تفاوت في ذلك بين شخص وآخر بسبب الفروق الفردية.

واشتغالي في الترجمة، هو الآخر، أثّر في كتابتي بلا شك. وقد لاحظتُ أنني إذا كتبتُ قصةً قصيرة بعد فترة وجيزة من ترجمتي لإحدى القصص القصيرة، فإنني قد أتأثر بقصد أو دون قصد، بوعي أو بلا وعي، بأسلوبها أو تقنياتها أو حتى استعاراتها أحياناً.



المصادر الرئيسة للفنّ عموماً والعمل الأدبي على وجه الخصوص ثلاثة: المعرفة، والتجربة، والخيال

وهذا النوع من التأثر والتأثير يدخل في باب التناصّ، كما تعلم. ولكن لم يحدث أن تأثرتُ بالحكاية، إلا مرّة واحدة.

ومن جراء قراءتي لأعمال أرنست همنغواي وترجمتي لبعضها، تعلّمتُ بعض تقنياته السردية. وأنتَ تعلم أن همنغواي كاتب محترف أمضى حوالي خمس سنين في باريس وهو يتعلّم أو يجرب تقنيات سردية جديدة. وقد ذكر ذلك في كتابه " الوليمة المتنقلة" الذي يعدّ رواية سيرذاتية تتناول حياة همنغواي في باريس بين سنتي ١٩٢٢ و ١٩٢٦.

• تناول النقد نصوصك القصصية بشكل لافت، وإن تباينت هذه المقاربات النقدية، سواء في المشرق أو في المغرب، كيف تقيّم هذه القراءات؟ وما أثرها على كتابتك الإبداعية؟

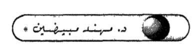
– أشعر بالامتنان لأصحاب القراءات النقدية الذين تناولوا نصوصي. فالقراءة النقدية تتيح للنصّ فرصة التناسخ والتكاثر وتهبه حياةً جديدة. وفي الوقت الذي أعتز فيه بهذه القراءات، فإنني لا أستطيع تقييمها، بل هي التي تقيّم نصوصي. فعندما يُنشر النصّ، يصبح في حوزة القارئ والناقد، والحيازة سند الملكية، كما تقول القاعدة القانونية. ولمالك النص كلّ الحق وكلّ الحريّة في تلقّيه، وتأويله، وتقييمه، والحكم عليه. وتباين المقاربات النقدية إثراء للحركة الأدبيّة.

• يقول ريلكة (Rilke): " لا تُصنع الأبيات الشعرية من عواطف، بل من التجارب. لكي نكتب بيتاً شعرياً واحداً، لا بدّ من مشاهدة مدن كثيرة، وناس كثيرين، وأشياء لا حصر لها..." من خلال نصوصك القصصية نرى أنك تعتمد كخلفية لكتابتك المعيش، أي التجارب التي عشتها، أكثر من اعتمادك على المقروء..

– أحسب أنَّ المصادر الرئيسة للفنّ عموماً والعمل الأدبي على وجه الخصوص ثلاثة: المعرفة، والتجربة، والخيال. فهو خلطة من هذه المراجع، ولكن هذه الخلطة تختلف من مبدع إلى آخر من حيث اعتمادها على أحد هذه المصادر الثلاثة أكثر من غيره. والكاتب الجيد هو الذي يمتح من هذه المصادر بمقادير تجعل من خلطته خلطةً سحرية تأخذ بلبّ القارئ وقلبه. وعلى الرغم من اطلاعي على الأدب السردي العالميّ بشكل عام، فأنا أفضل أن استمد ما أكتب من تجربتي الشخصية وأحاسيسي الداخلية لتحتفظ حروفي بوهج المعاناة وحرارة الصدق.

*كاتب من المغرب

سيرة الصخر



الذاهب جنوب الأردن إلى البتراء وطوال طريق ممتد من عمان وحتى منطقة الحسينية ينتابه إحساس بالفقد. ثمة بقايا لأشياء مفقودة: سكة الحديد التي قصف عمرها مبكرا. سيول الماء المندثرة. شجر يبس ولم يبق منه إلا رائحة الموت في عروقه. هناك ثمة ما يحيل الأرض إلى موات.

وما يكاد المار عبر الدرب يحيد عن الطريق الصحراوي إلى الغرب عبر بلدة الشوبك فإنه ما يلبث أن يدرك التحضر والخضرة معاً. وفي نهاية الطريق قبل البتراء وبعد الشوبك. يكون المار أمام خيارين. إما أن يسير يسارا في صعود إلى أذرح حيث الجبل المعروف بجبل التحكيم. حيث حوار الشرعيات كان بين أبي موسى الأشعري وعمرو بن العاص. أو عليك أن تنحدر يمينا صوب البتراء ذهابا إلى الصخر المتكوم يمينا وكأنه كان سائلا هبط من السماء ثم جف.

وليس بعيدا عن المكان إلى الجنوب الشرقي من أذرح تقبع الحميمة. هناك كما يرى الكاتب مفلح العدوان: «ثمة مثلث مقدس شكل مخاضه الأمة حين كان تختار بين خاتم أبي موسى الأشعري وأجنحة جعفر الطيار وولادة أبي جعفر المنصور بين مؤته وأذرح والحميمة». نعم. كان التكوين الأول للدول الأسروية العربية. هناك أشاح العرب بوجههم لدولة الدعوة وبدأوا باستعادة الملك العربي. وكان البساط الأول لها حرفا نبطيا عربي الهوى. وفي ذات الوقت الذي كان ينعقد فيه حوار الشرعيات كان في دمشق ثمة واثب للسلطة محتج بقميص ابن عمه عثمان.

في البتراء قصة تحكى. حيث الصخر هو العنوان لكل شيء. وفي كل أثر هناك سطر أو حرف نبطي كتبه إما مسافر أو محارب أو تاجر أو ربما ركبدار أو عاشق. هناك ثمة رب هُيئت له كوىً من صخر في طريق السيق. وهناك نقود صكت تظهر عليها صور الحارث الثالث والرابع. وثمة قصص حب وراء الصخر مدفونة بلا صوت.

ثمة مستحيل في البتراء. تلك الروح السابرة لدى أبناء المنطقة ممن يدركون بحسهم وحدسهم وفراستهم حاجة الزائر. هناك يمر رؤساء الدول في مؤتمر نوبل من أمام البيوت والمحلات وتتكرر لدى الشباب قصص عجيبة. حيث تبدأ الضيافة لأي رئيس بشاي بدوي (مليء بالسكر) وتطول الجلسة إلى أن يأتي الحرس الرئاسي. هذا ما حصل مع السيد عيد النوافلة والرئيس الأميركي بل كلنتون قبل عام في مؤتمر الحائزين على جوائز نوبل. يوما أدرك عيد حدس الرئيس فقال للنادل احضر الشاي البدوي الذي طلبه الرئيس كلنتون ولا تصبه إلا أمامه. وشرب عيد قبله. عندها ضرب كلنتون على كتف عيد. وضحك لأنه عيد أعطاه الأمان في الشاي.

كثيرة هي القصص هناك. مثلا لورا بوش زارت عيد النوافلة بعد أن سمعت عنه من صديقاتها. وبين هذه القصة وتلك ثمة سرد طويل يتلى في ليالي البتراء الطويلة ذات الصمت المطبق. وذات الغروب المرعب الذي قد يفقدك الإحساس بالدهشة. أما الفجر فهو غير متوقع. هناك تطل الشمس من جوف الصخر. ترتق كعروس بحر وسط الأمواج.

بيت الأنباط أو الهيئة العربية للثقافة والتواصل الحضاري هو قصة نجاح حقيقية في البتراء. وهو بحسب ما تقول مريم النصرات حلم بكل ما فيه من جمال. وهي ترى أن عروبتنا تحتم علينا الدفاع عن الأنباط وإرثهم. وترى أن بيت الأنباط سيكون له اثر كبير في حياة الناس والثقافة والتشغيل وتضيف: «لا أفكر كم من الدخل ستجلب البتراء. لكن أفكر بالشيء الذي يجعل البتراء كيانا نابضاً باستمرار» في البتراء لا يوجد كثير حديث عن الاستراتيجيات والخطط الشمولية. بقدر ما يوجد لدى الناس أحلام تستحق التوقف عندها والتمعن بها. هناك أيضا بدأ حلم الحارث الرابع قبل مئات السنين. وهو ربما لم يكتمل بعد. لكنه يظل نصا مؤسسا في سيرة الصخر النبطي.

---

*كاتب وباحث أردني
mohannad974@yahoo.com

تجليات الخطاب الشعري في قصائد «يأتي من جهة الشوق» للشاعر أحمد حسين حميدان

محمد بسام سرميني *

حين يأتي الشعر من جهة الشوق تنسيك القصيدة الجهات الأخرى بعد أن تأسرك بفتنة حروفها وهي تجيء على براق الأخيلة من سدرة السحر والبهاء لتلبس أجمل الكلمات... وحين يشيد شاعر مرموق مثل أدونيس بهذه القصيدة وهي تُنثَر عليه من مبدعها أحمد حسين حميدان في (الهوليدي ان) في الشارقة عام/ ٢٠٠٢/ تغريك وتراودك بعدما أطلت من خبائها وخرجت إلى العلن مع قصائد أخرى في ديوان صدر مؤخراً في القاهرة (١)


أحمد حسين حميدان

بعد العديد من الإبداعات الأخرى المتنوعة شاء الأديب السوري أحمد حسين حميدان أن يبقى من خلالها خارج التصنيفات المنضوية تحت جنس أدبي معين فهو الحائز مرتين على جائزة اتحاد كتاب وأدباء الإمارات وهو من أرسى بعضاً من رؤاه النقدية في كتابيه: الرواية الإماراتية، وأنثى الكلام الصادرين عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة.. إضافة إلى كتابه الهام معارك أخرى للحرب في القصة العربية القصيرة (٢).. ويبدو أن مقولة باشلار: (الشعر حلم يقظة مكتوب) قد أغرته للإقامة في بيت القصيدة أو ربما مقولة هيدجر في أن الشعر هو التسمية التأسيسية للكائن ولجوهر الأشياء (٣) قد دفعت به للكتابة الشعرية التي سنحاول في هذه الدراسة التعرف على فحوى خطابها واستكناه مرامي الصورة في قصائدها الماثلة في ديوان يأتي من جهة الشوق الذي أول ما يسترعي الانتباه فيه، عتبته النصية الأولى المتمثلة بالعنوان كما يعبر السيميولوجيون إضافة إلى الشاعر أحمد حسين حميدان، الذي يطالعنا على متن الغلاف بالحاءات الثلاث، كما يظهر في اسمه،

والحاء حرف مهموس، ومخرجه من وسط الحلق، وهو الحرف السادس من حروف الهجاء، وإذا ما أضفنا عشق حميدان وجنونه في آسرته «حلب» صار رجل « الحاءات » الأربع!.. وحين نلجُ إلى سياق خطابه الشعري تطالعنا لغته المتفجرة والمتشظية في كل الاتجاهات وهو ما يذكرنا بلغة الشاعر الكبير «محمود درويش»، مع الفارق الواضح في تجربة الشاعرين، وإذا ما أضفنا إليهما الشاعر « أدونيس » عرفنا أن اللغة عند حميدان ليس لها بداية ولا نهاية، وأنها سرّ الأسرار، ومفتاح الإبداع...

وقبل أن يطل علينا بقصائده، يمهّد لنا بافتتاحية بعنوان:

« فاتحة من ورد عينيها »، مشيراً إلى أنها مقدمة للكتاب، وليست من قصائد المجموعة، ومع ذلك فإننا نرى في هذه المقدمة نصاً شعرياً نثرياً على درجة عالية من الإبداع والتجديد. يقول فيها:

أنا من يدخل كروم اللغة

في الصباحات الأولى

وفي المساءات بلا استئذان

و أنا من يأتي من جهة الشوق

و يتسلل من أبواب الليل

إلى وردة الكلام

المرأة التي استولت على كلي

وملأتني شعراً وسحراً.. (٤)

ستة وعشرون نصاً شعرياً هي قوام الديوان، وإذا ما أضفنا المقدمة، وحسبناها نصاً شعرياً صار عددها سبعة وعشرين، تمتد على أكثر من مئة وعشر صفحات من القطع المتوسط.

ويلاحظ الدارس أن القصائد مكتوبة بين الأعوام (١٩٩٠ – ٢٠٠٥) م، وقد تمّ إنجاز معظمها أثناء تواجد الشاعر في الإمارات العربية المتحدة، ما عدا المقدمة وثلاث قصائد كتبها الشاعر في مسقط قلبه وروحه « حلب »، وعلى هذا الأساس فإن الغربة والسفر والرحيل هي القاسم المشترك الأعظم للقصائد، والبصمة الأكثر تميزاً في أشعار حميدان، ولهذا نجد في معجمه الشعري كثيراً من الألفاظ التي تشي بنار الغربة، التي تستعر في



يفجّر الشاعر أحمد حميدان أحزانه وأشواقه، وينثر لغة شعرية غير مسبوقة أخذت من دم معاناته قوام الصورة الشعرية

قلبه وروحه، كما أن عناوين القصائد جاءت تؤكد على ذلك، من مثل: سيدة السفر، صار اسمك الغريب، راحل أنت والمسافر أنا، أرض الغياب، سفر المشتاق، الوداع الأخير.... ومما لا شك فيه أن الغربة والإقامة في الإمارات العربية لمدة تزيد عن خمسة عشر عاماً، قد أشعلت في قلب الشاعر نار الحب والشوق والوجد ولعلها قد أرته ذلك الجمال البهي والساحر لمدينته « حلب » وقد كان غائباً عن ناظريه يوم كان مقيماً فيها. وفي هذا السياق يقول الشاعر أحمد حسين حميدان من خلال حوار أجرته معه الأديبة الحلبية « بيانكا ماضية » ونشر في مجلة « رأس الخيمة»:« الغربة بالنسبة لي كانت كتاباً طالعت فيه أبجدية الحب، وقرأت على سطوره أغنيات جديدة للشوق إلى وطن ومدينة فيها مسقط قلبي »، ويضيف:

« رأيت في كتاب الغربة ملامح السحر التي كانت مختبئة عن ناظري في أرض خلقت من طينها في أحسن تقويم، فكتبت لها على سطور السفر قصة لا ينتهي فيها الهيام، وقصيدة لا يستقر فيها العشق والغرام إلا بالوصال واللقيا »...(٥)

وأول قصيدة يطالعنا بها الديوان هي « سيدة السفر »، وفيها يفجّر الشاعر أحمد حميدان أحزانه وأشواقه، وينثر لغة شعرية غير مسبوقة أخذت من دم معاناته قوام الصورة الشعرية التي أهداها لزوجته، يوم اضطرت لمغادرة الإمارات والعودة إلى حلب مؤقتا، وهو الذي لا يستطيع على فراقها صبرا. قائلاً لها:

ترحلين أيتها الملكية

وكحل القصيدة

في عينيك

يئن من الهجر

وصدّ المنافي

فمن ذا

يشدّ دفء فؤادك

عن يومي

ولمقتل وردة العشق

يغني؟!..(٦)

إن الدارس المدقق لهذا المقطع الشعري وغيره أيضاً من أشعار حميدان، سيجد متوالية من الصور الفنية، التي لها أول وليس لها آخر، كما سيلحظ تخريباً في اللغة، وهذا التخريب ليس هدماً وإفساداً، ولكنه إعادة بناء للغة ومفرداتها ؛ إنه التخريب الواعي والموظّف والهادئ، والمستند إلى امتلاك حقيقي لناصية اللغة ومفرداتها، وهذه المسألة قد أشار إليها الشاعر السوري « أدونيس » في كتابه النقدي المهم « مقدمة في الشعر العربي الحديث » وأكد من خلالها أن الشعر يجب أن يكون إعادة بناء للغة، تتجاوز كل ما هو منجز وقديم، إذا ما أراد صاحبها أن يبلغ مرتبة الإبداع والتجديد.

وإذا ما عدنا إلى القصيدة نجد أن زوجة الشاعر مليكة متربعة على عرش القلب، وهذه المليكة تجبر على الرحيل القاتل ومن غير الشاعر/ الزوج /

العاشق/ المقتول بوردة عشقه؟.

إن فراق الحبيبة/ الزوجة كان مثل حكم الإعدام بحق الشاعر، ولذلك فهو يرى في الليل حبلاً يتدلّى قبل الغروب، لينفذ فيه حكم الموت. وفي ذلك يقول الشاعر مخاطبا توأم روحه:

وتسافرين صوب حدود البحر
ترتديك الأغنيات
وأرحل انا
بين ضفاف الحلم
تجللني الأمنيات
فاجأني حبل الليل
تدلّى قبل الغروب
شدّ شمس عينيك عني
فإلى أين لفّك الغمام
دليني
أين ألقاك
انت يا مليكتي
سيدة السفر. (٧)

والكلام عند الشاعر حميدان عالم قائم بحد ذاته، وهو الوجه الآخر للغة ؛ فإذا كانت اللغة هي ذلك المسفوح فوق صفحات الكتاب والمجلات والصحف، فإن الكلام هو ذلك المتراقص فوق الشفاه، المنطوق بكل اللغات، لذلك نجد غزلاً خاصاً من الشاعر بالكلام، وقد استطعنا أن نحصي له في قصائده الأخرى: وردة الكلام، عصفورة الكلام، منقار الكلام، أنثى الكلام... وهذا يدل على أهمية الكلام في المعجم الشعري لديه.

وفي قصيدته المميزة « عصفور الكلام » نجد أيضاً هاجس السفر والبعد والغياب يلح من جديد، وتكثر لدى الشاعر ألفاظ مثل: طار، بعيداً، شردت، الغياب، مدن الروح، غاب، وحيداً، الحصار، التيه...

إن الشاعر عصفور ينثر ورد الكلام فوق أغصان روحه المعذبة، المكتوبة بنار الهجر والغربة والسفر:

بعيداً
إلى دمه
طار عصفور الكلام
كسر الصمت
غنى

تلح الغربة أكثر فأكثر على الشاعر، إنه غريب هناك في « الخليج »، تائه بين عشرات، بل مئات الجنسيات الوافدة، وصار غريباً في مدينته

وفي الكروم أنين
شردت عن مراياه
عروس الفصول
وفي عينيه
كحل الغياب غفا
تاه ربيعه
في مدن الروح. (٨)

ونجد من الوفاء أن نشير إلى تلك المتلازمة من الصور الفنية، والتي لا تشكل تراكماً مجانياً، ولكن تجانساً وتآلفاً وتناغماً فيما بينها، لتقدم لنا القصيدة، في نهاية المطاف، في أبهى حللها وصورها ؛ فالكلام عصفور، والصمت ينكسر، والكروم تئن، وعروس الفصول تشرد، وكحل الغياب يغفو، ويتيه في مدن الروح..

إن هذا التآلف والتجانس في بنائية تلك الصور الفنية يشكل ما يمكن أن يسمى « خلطة سرية » من الأخيلة، تميز الشاعر حميدان عن غيره من الشعراء، ولعلها تذكرنا بجيل الرواد والعمالقة الذين كانت الصور الفنية والإبداعية لديهم سلسلة تكاد لا تنتهي، من أمثال عمر أبو ريشة، ومحمود درويش، ونزار قباني...

ويبلغ « التوتر العالي » للغة ذروته في قصيدة « يأتي من جهة الشوق » وهي القصيدة المهداة إلى روح والد الشاعر، الذي ملك جهات الشوق في قلبه، ثم رحل، والتي تحمل أيضاً عنوان الديوان.

وحين تحاصر الغربة شاعرنا المرهف الرقيق المشاعر والأحاسيس، وتضغط بكل ثقلها على روحه، يهرب إلى حضن والده، مثل طفل صغير، ليجد فيه الخلاص، والملاذ الآمن، والحضن الدافئ. وهو يخاطبه:

إليكَ
يا أيها المليك
جئت
افتح أبواب الليل
إلى جرح السؤال
فاخبرني
لمن سأشكو هؤلاء
إنهم يسرقون مصابيح وجهك
من دمي
يرقصون
كلما هبت رياح السموم
لإطفاء الشموع. (٩)

وتلح الغربة أكثر فأكثر على الشاعر، إنه غريب هناك في « الخليج »، تائه بين عشرات، بل مئات الجنسيات الوافدة، وصار غريباً في مدينته «حلب» التي يعشقها حتى النخاع، ويحملها نسغاً يجري في دمه ؛ وعطلة الصيف التي يقضيها مع الأهل والأصحاب سرعان ما تمضي، وما إن يحلّ المسافر حقائب سفره، حتى يلتهم الصيف العطلة، ويجد المسافر نفسه يحزم حقائبه من جديد، وبلهجة تقريرية تنضح بالحزن، يستسلم الشاعر لقدره الأليم، ويناجي روحه بقوله« صار اسمك الغريب » ونقتطف من هذه القصيدة:

كلهم رحلوا
إلى جزر اللآلئ
إلاك
وحدك
خرجت
من جلد القبيلة
كنت غريباً
وصار اسمك الغريب
لم تر بلاد العجائب
تفاحة من الياقوت
ولا دالية من عناقيد الذهب.(١٠)

ويلجأ الشاعر إلى استلهام التاريخ العربي المجيد، ليقتبس منه شعلة

تضيء ليلنا البهيم والطويل، ويجد في « عنترة » معادله الموضوعي كرمز غني في أبعاده الدلالية التي شكلت في تاريخنا العربي والإنساني انعطافة هامة في الثورة على الرق والعبودية التي أحاطت بعنترة بسبب سواد بشرته وهو ما جعله يخوض بذاته معركة الحرية ويكون فيها الأسبق في التنديد- بما يسمى اليوم – بسياسة التمييز العرقي العنصري. وفي استلهام ذلك يقول الشاعر في قصيدة « عنترة »:

قالوا بعد حرق الخيام

أغارت

على عبس القبائل

وقالوا

سيد القوم

يحلم بالنصر

لكنه لا يقاتل

أطلق عنترة صرخته الأخيرة

يا عبل

يا آسرتي

وأنت الأسيرة

من ترك عطرك للغريب

وكحل عينيك

بقي في أي العيون. (١١)

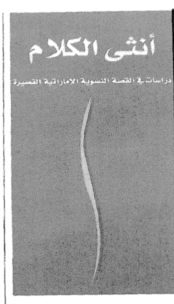
ولعلنا يمكن أن نتلمس هنا نوعاً من التوحد والتناص بين عنترة / والشاعر نفسه، وبين المحبوبة عبلة / وحلب، وكذلك بين معاناة عنترة القاسية / واغتراب شاعرنا عن وطنه ؛ إن هذا التناص « الروحي » غني جداً وثري، ويمكن إسقاطه أيضاً على ما ضاع من أراض ومقدسات ؛ لقد استنكر « عنترة » وقوع « عبلاه » في الأسر بيد الأعداء، فكيف نقبل نحن ونرضى بوقوع أراضينا ومقدساتنا بيد الأوغاد والأنذال؟!

لذلك نرى الشاعر يقدم متوالية من الأسئلة الاستنكارية حول الأسيرة الغالية « عبلة » وهي هنا معادل موضوعي للأرض والعرض والشرف وكل المقدسات:

والضفائر الجميلة

يا سيدتي

لمن ستكون



لمن تركتها القبيلة

في ليل الحصار

سقط السيف على الجدار

وعلى الرمال

دم القصيدة.(١٢)

ومن الإسقاط التاريخي إلى الاقتباس من القرآن الكريم، ذلك الإرث الخالد والثري والعظيم، وشاعرنا حميدان مثل النحلة تمتص رحيق الكلام من هنا وهناك، ومن كل زهرة فواحة، ووردة معطارة، وفي قصيدته المميزة « آتيك على هيكل دمي ملكاً » يلح عليه هاجس الرحيل، والمراكب التي تحمله بعيداً عن الوطن، فيرى في وطنه جنةً وفردوساً مفقوداً، ويرى في غربته أنهاراً من الجحيم لا تطاق، يقول الشاعر مخاطباً

لعل القصيدة الأهم والأغنى في الديوان كله قصيدة « يوم آخر لمدن الشوق »

حبيبته الخالدة « حلب »:

أنت يا سيدة الدنيا

جنة

كلما أتيتك من جحيمي

لأسترد من سارقي

فاكهتي المشتهاة

رمتني الجحيم إلى الجحيم

كلما هزّ إليك قلبي

بغصن الحلم

تسّاقط عناقيد السعير.(١٣)

ويتضح الاقتباس في المقطع الأخير من القصيدة من سورة مريم، وهو اقتباس موفق، إن دل على شيء فإنما يدل على عمق مخزون الشاعر من الموروث الديني والتاريخي والأدبي، وهذا ما يكسب نصه الشعري غنى وثراء، ويسمه بسمة التجديد والابتكار، مع عدم التفريط بالأصالة والتراث.

ولعل القصيدة الأهم والأغنى في الديوان كله قصيدة « يوم آخر لمدن الشوق »، إن هذه القصيدة تهزّ القارئ والسامع، وإن استمع إليها عشرات المرات، لأن الشاعر كتبها بدمه، وجراحه المفتوحة، في كل الاتجاهات ؛ لقد شكل سقوط بغداد – عاصمة الخلافة العباسية – نقطة سوداء في تاريخ الأمة الحديث، ولعل ذلك يذكرنا جميعاً بسقوط بغداد على يد المغول سنة ٦٥٦ هـ، كما يذكرنا بسقوط « غرناطة » آخر ممالك العرب وحواضرها في الأندلس، وإذا ما أضفنا إلى ذلك ما يعانيه الشاعر من آلام الغربة والحنين، والبعد عن مسقط القلب « حلب » رأينا هذه الخطوط العصيبة والأليمة تتقاطع كلها، وتشتعل في مضغة القلب، وتستعر في محيط الأضلاع والصدور.



إننا أمام لوحة تشكيلية خطوطها: الاجتياح / الاحتلال / السقوط / الغربة / الرحيل /.. ومرة ثانية يلوذ الشاعر حميدان بالقرآن الكريم يقتبس منه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، وها هو يرتجف وحيداً، ويهذي، ويناشد أمه وحبيبته حلب قائلاً:

دثّريني يا حلب

زمّليني

بدفء يديك احمليني

خذي عني برد الفصول

أنا المطرودُ من جنتي مرتين.(١٤)

ثم يبسط لنا آلامه وعذاباته، والعراق الشقيق يلاقي مصيره المحتوم وحيداً، بلا رفيق ولا معين:

في جسدي

دجلة يركض وحيداً

إلى نخيله المستباح

وعلى مشارف روحي

يأتيك هلال مكة مضرجاً بالهموم

وتتوضأ بدمها صخرة النبي.

لذلك نراه يتوجه بكل اللهفة والحزن إلى « حلب » يخاطبها ويسائلها حائراً تائهاً وقد طاش سهمه، وانكسر قلبه:

فاسألي قريشاً

إلى أي ليلٍ ستسلم صبحنا الجديد

واسألي يثرب عن دم عثمان

ورأس الحسين

دثريني يا حلب

سامحيني أنا الباكي على غرناطة مرتين.

ورغم المرارة والفجيعة لا يفقد الشاعر الأمل بالغد، ولهذا نراه يوقد شموع الألم، ويتطلع بكل الشوق واللهفة لقمر الصبح ونجمته:

ومن آخر الليل

خذي شموع دمي

أنا الراكض

من موتي إلى موتي مرتين

أنا المشتاق لقمر الفجر

لنجمة الصبح مرتين. (١٥)

إن هذه التوليفة الشعرية التي يمتزج فيها الاقتباس بالإسقاط التاريخي، مضافاً إليها توالد الصور الشعرية وتناغمها، يؤكد على موهبة شعرية لافتة للنظر عند أحمد حسين حميدان، ويثبت، بما لا يدع مجالاً للشك، أنه شاعر موهوب، شاعر بالفطرة والسليقة، وما فنون الأدب والثقافة التي يتعاطاها من نقد وقصة ومقالة إلا شكلا من أشكال خيانة تلك الحالة الشعرية التي يجسدها حميدان، الذي لم يخلق إلا ليكون من أجلها.

ولا نجد في هذا السياق خيراً من



التوليفة الشعرية التي يمتزج فيها الاقتباس بالإسقاط التاريخي، مضافاً إليها توالد الصور الشعرية وتناغمها، يؤكد على موهبة شعرية لافتة للنظر

الاستشهاد بقول الشاعر السوري المعروف « مصطفى النجار » وهو يحدثنا عن تجربة الشاعر حميدان فيقول:

« النص ينبئ لدى حميدان في مجموعته يأتي من جهة الشوق إلى انحيازه المطلق إلى لغة جديدة، وصور جديدة، لا تعتمد على الوضوح الواضح، ولا تعتمد على لغة تقريرية مباشرة، بل يتحكم بالأضواء والألوان في رسم نصه. ثمة مفاتيح في نصه تعين المتلقي على الدخول وعلى قراءة ما وراء الكلمة وما وراء الرمز ».(١٦)

بهذا السعي نحو لغة مغايرة، وبهذه التراكيب الهاجسة بغير المألوف قدم الشاعر أحمد حسين حميدان ديوانه يأتي من جهة الشوق لتوقظ قصائده في مرايا الشعر أطيافاً من الصور والمعاني الغافية في عتمة المجهول والغياب..

• أكاديمي سوري مقيم في الكويت

هوامش البحث

(١) ديوان يأتي من جهة الشوق للشاعر أحمد حسين حميدان- إصدار مركز الحضارة العربية- القاهرة ٢٠٠٦

(٢) توثيقاً لإصدارات الشاعر أحمد حميدان المذكورة في هذا البحث نشير إلى:- الرواية الإماراتية - إصدار دائرة الثقافة والإعلام- الشارقة ٢٠٠٢

- أنثى الكلام- دراسات في القصة النسوية الإماراتية القصيرة- إصدار دائرة الثقافة والإعلام- الشارقة ٢٠٠٤

- معارك أخرى للحرب في القصة العربية القصيرة- دراسات- إصدار اتحاد الكتاب العرب- دمشق ٢٠٠٦

(٣) كتاب متاهات - نصوص ومدارات في الفلسفة والأدب - حسونة المصباحي - بغداد ١٩٩٠

(٤) يأتي من جهة الشوق- شعر- أحمد حسين حميدان- المقدمة ص٩

(٥) مجلة رأس الخيمة - الإمارات العربية المتحدة، العدد/ ٣٥٣ / أكتوبر/تشرين الأول / ٢٠٠٦/ حوار الأديبة بيانكا ماضية مع الشاعر أحمد حسين حميدان.

(٦) ديوان يأتي من جهة الشوق- قصيدة سيدة السفر ص١٤

(٧) المرجع السابق- قصيدة سيدة السفر ص١٦

(٨) المرجع السابق- قصيدة عصفور الكلام ص١٨

(٩) المرجع السابق- قصيدة يأتي من جهة الشوق ص٣٤

(١٠) المرجع السابق- قصيدة صار اسمك الغريب ص٣٨

(١١) المرجع السابق- قصيدة عنترة ص٤٣

(١٢) المرجع السابق- قصيدة عنترة ص ٤٦

(١٣) المرجع السابق- قصيدة أتيك على هيكل دمي ملكاً ص٧٥

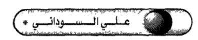
(١٤) المرجع السابق- قصيدة الخروج إلى مدن الشوق ص٩٠

(١٥) المرجع السابق- قصيدة الخروج إلى مدن الشوق ص٩١-٩٢

(١٦) ما أوردناه مقتطع من مقال كتبه الشاعر السوري المعروف مصطفى النجار بعنوان: « أحمد حسين حميدان في ديوانه يأتي من جهة الشوق، انحياز إلى لغة جديدة » الوارد في جريدة الخليج- الشارقة- العدد ١٠١٤٧ / مارس / ٢٠٠٧ /.

محطات

النص المكتوب بمواجهة النص المرئي



علـي الســوداني *

القصة كانت وقعت قبل أزيد من شهر. كان عنوان الحدث « مبدعون عراقيون في عمّان » كنا ستة وكنت أحدهم بصحبتهم. منح كل واحد منا عشر دقائق كي يقول شيئا عن تجربته العمونية أو يقرأ نتفاً منها وقد فعلنا ذلك مخلصين أو قافزين مكرهين فوق حاجز زمن العشر دقائق، ولأنني كنت اجلس على كرسي لصق كرسي التي قدمتنا للنظارة بأجمل تعبير، ظهرت صورتي في اليوم التالي على ثقافات أربع صحف يومية، ما خلّف تالياً راحة وبهجة وفخراً على مجلس العائلة والجيران وناصر الكوّا وسالم المواسرجي وحسنين ابو الفلافل والحاجة أم فادي التي علّقت مفتاح بيتها العتيق بفلسطين فوق رأسها، بعد أن أخرجت منه بغير حق قبل ستين سنة. الواقعة التي اجيء عليها الآن كانت وقعت على هامش معرض عمّان الدولي للكتاب، وشافتها جمهرة عديدها تأرجح بين الأربعين والخمسين، اذ كانت ثمة تسربات مؤقتة من القاعة من أجل شفط نفسين من سيجارة أو رشف فنجان قهوة أو ثلم ما يمكن ثلمه من زمن العصرية. من المكبوسين في بطن الغرفة كان ثمة اربع محطات فضائية وثلاث صحف ومراسل جاد وموظفة دينها وديدنها رش ابتسامات عذبة وحميمة تفسيرها الأولي - الابتسامات - أن لا تهنوا ولا تحزنوا فلقد حضرتكم الصفوة. جمع هؤلاء سيكون نحو خمسة عشر آدمياً فاذا ما انقصناهم من عدد النظارة الكلي، فسوف يتبقى خمسة وثلاثون وهؤلاء - حمتكم الآلهة - اذا ما قسّمناهم على عدد المبدعين العراقيين الستة القائمين بأبواز الكاميرات، ستكون حصة المبدع الواحد، ستة أوادم ينقصهم ساق على وجه الدقة والحلال، وقد يختلف الرواة ونقلة الحادث تالياً فيقول قائل منهم ان هذا الكاتب قد جذب تسعة من الجمهرة وذاك قد مغنط اربعة وتلك قد فازت بخمسة، الا ان هذا التفكير لا يلغي فضيحة غياب القوم وادارتهم ظهورهم للقصة وللرواية وللقصيدة وللوحة وللنص المكتوب المقروء وقد فضّلوا عليه النص المرئي الملون المتحرك، ومن اشهر المرئيات في يومنا المسخم الذي نعيشه، مسلسل منفّر مزعج بطله ولد وسيم اسمه مهند وبطلته بنت وسيمة اسمها نور والناس تعاينه وهي مقطوعة انفاسها في الليل، ويكرون عليه في عصرية اليوم التالي، وقد علمت فيما علمت تالياً أنك ان فارقت المسلسل عشرة أيام ورجعت اليه في اليوم الحادي عشر، فأنك لن تواجه معضلة في التواصل معه بسبب ان الحشو والمط والمد والزائد والفائض هنا، أزيد من الجوهر والثيمة لذا يسير العمل بهدوء الى حلقته الخمسين بعد المائة ويزحف الشاعر الى عتبة السعد لأنه قرأ قصائده في حضرة عشرة !!

وقع هذا كذلك، مع الروائية المصرية ميرال الطحاوي والشاعر البحريني علي الشرقاوي والشاعر اللبناني عصام العبدالله ثم في مختتم الفعل الشعري المقروء على هامش معرض الكتاب اذ قرأ الشاعر أمجد ناصر ما تيسر من قصائد امتدت فوق جسد تجربته الشعرية كلها، ثم قام بتوقيع أعماله الكاملة التي وزعت على الناس بلا ثمن سوى سلة ابتسامات كما لو أنها كانت عزاءات وتراتيل حزن بموت زمن القراءة. قيل ان شهر تموز العمّوني كان شهراً مكتظاً بالفعل الثقافي والفني، فمن معرض الكتاب وحواشيه الى ملتقى مسرح الى تجمع نقدة الى معارض رسم ونحت الى اصبوحات وظهيرات وأمسيات ومحاضرات وعروض أفلام وصولا الى مهرجان عرار في بيت الشعر المزروع فوق جبهة المدرج الروماني، لذا تشتت الجمهور وفقد بوصلته. سيقال ما يقال وما لا يمكن أن يقال، لكن سؤال الأزمة سيظل يصيح بالناس أن عودوا الى زمان القراءة ان كنتم تسمعون!!

---

*كاتب عراقي مقيم في عمّان
alialsoudani61@hotmail.com

استراحات



أمجد ناصر *

أمستردام صغيرة بحجم راحة كفّ. أقول، أنا زائرها، إنني أعرف المدينة. رأيتها في النهار ورأيتها في الليل. صحيح أن ليلها يختلف عن نهارها، ليس بألوان التوليب المتغيرة فقط، وانما بأولئك الذين يفعلون في الليل ما لا يفعلون في النهار، ولكن، مع ذلك، في ذاكرتي بضع نقاط ارتكاز، ولا أحتاج دليلا. فكيف لا تُعرف راحة كفّ من نظرة أو اثنتين؟ ذلك إحساس خادع، سرعان ما أتبينه بعد شارع أوصلني الى قناة وقناة أفضت بي الى جسر وجسر أعادني إلى الشارع نفسه ثم اختفى. أعلل نفسي، أنا الزائر الذي لا يعوَّل عليه، بالقول: حتى البصارة لا تعرف راحة يد مارقٍ أو قديسٍ من نظرة أو اثنتين.. سأبدأ، إذن، بتصنيفَ العلاماتَ، وأفرد عدتي على الأرض وأقيس الأبعاد كما يفعل مخططو المدن المتوحدون. أكتشف أن منظاري عاطل عن الجهات وملاحي الآليّ يرتدي زعانف غواص. إذ هذا ما ألهتمه بصيرته الميكانيكية بفعله أمام مياهِ ارتفع منسوبها. قناة وجسر وبيت مائل.. هذه هي العلاَمات التي اعتبرتها نقاط ارتكازي وصنَفتها في خانات منفصلة. ولكن هنا، بالضبط، يكمن خطأي وتبدأ المتاهة. إذ لا شيء في أمستردام أكثر من القنوات والجسور. أبدأ من الساحة التي تؤدي إليها كل الطرق، أو هكذا يقال. أحدد مربعا صغيرا وأقول لنفسي إن ذلك المقهى أو المطعم، أو تلك الدخنة التي تسطل الهواء، كانت تطل على قناة في مربع يشبه هذا المربع. أمسح المربع شارعا شارعا ولا أصل. حتى لو سألت لن يفهم علي أحد. فأي قناة أقصد؟ أستعيد صورة جسر وأقول بالقرب من الجسر وأشحن منظاري ببقايا الفراسة التي هجرتني. ولكن ذلك لم يفدني. فأي جسر هو الذي أتحدث عنه بين الستمئة أو الألف؟ فالقنوات والجسور في أمستردام مثل الخطوط والشعيرات الدموية في راحة اليد. أنسى القناة والجسر كنقطتي ارتكاز وأقول: آه.. بالقرب من بيت ذي شنكل حديدي يتدلى من السقف! أنظر جيدا. البيوت كلها، تقريبا، تتدلى منها شناكل حديدية كخطاطيف القراصنة.

الماء ومجازاته يتكرران ويتداخلان في مرافق المدينة. الماء في امستردام، مثل الصحراء، متاهة. فإن استطعت أن تعلّم الصحراء تستطيع أن تترك أثرا على الماء. أتذكر أني رأيت بيتا مائلا الى الأمام، بيتا يكاد يقع على وجهه. فارفعه أمامي كعلامة مؤكدة. إن فعلت ذلك فأنا قطعا لا أعرف امستردام. فأيٍّ من بيوتها لا يكاد أن يقع على وجهه؟ أيٍّ من بيوتها لا يستدرجه الماء الماكر إلى شباكه المنتظرة؟ أتذكر أني سمعت مهاجرا من بلاد الرافدين، دخل هذه المتاهة المائية ولم يخرج منها، يسمي قنطرة عبرتها في ليل مترنح. سمعت كلمة أزرق. لا أعرف إن كان يسمي الجسر أو يتحدث عن لون الكوابيس التي تراود الهولنديين في رابعة النهار. التسمية قد تكون مفيدة. قد تقرّب الصورة من ذهن هولندي تتدافع الخاءات على لسانه كما تتدفق الآهات من حنجرة عربيٍّ. لكني لم أسمع خاءات كثيرة. فلامستردام أكثر من لسان، وأكثر من حرف واحد تولد منه الكلمات. للمدينة ألسنة متشعبة كألسنة بابل. هناك، أيضا، من يفكر ببابل عندما يقف على نهر أمستل. صلاح، مثلا، الذي شيّبته حروب بابل يظن أنه في بابل رغم الغيوم الرازحة في القبة القاتمة كقطعان من الأبقار الطائرة. عبد الرزاق المغربي التائه، يذهب الى بيته مستعينا بطواسين الحلاج.

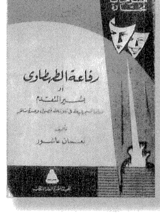
ليس هكذا، على ما يبدو، يصل الزائر الى ما كشفته له أمستردام، ذات يوم أو ليلة، وحجبته. قلت لنفسي: ربما أحتاج خريطة. رأيت كثيرين يفردون الخرائط أمام وجوههم ويمشون. لكن الخريطة متاهة أخرى.... ثم هذا الماء، هذه الشرايين الزرقاء التي تخترق الخريطة من كل جهاتها، هذه الأحزمة التي تطوق نوم المهددين بالغرق، كيف لي أن أقرأها؟ يمكنني أن أقرأ الكلمات، رغم تراقصها والتباس معانيها، ولكن كيف لي أن أقرأ الماء؟ أفرد الخريطة أمامي. أرى سبعة أحزمة زرقاء. أرى ألف عقدة اتصال وانفصال. هناك مفاتيح للخريطة. ولكنها رموز. علي أن أحل الرموز أولا. أبدأ برمز يشبه القنطرة، فأقول هذا جسر. ورمز يشبه القارب، فأقول هذه قناة. ثم أرى سريرا فأقول فندق، ثم عينا محدّقة فأقول: تعويذة لدرء العين الشريرة. هناك نصيحة مكتوبة بخط صغير مائل تقول: إذهب حيث يذهب الأهلون! ولكن أين يذهب الأهلون؟ أين هم الأهلون في بابل المياه والألسن هذه؟ أتصل بعليّ فيصل سريعا الى الساحة التي تؤدي إليها، كما يشاع خطأ، كل الطرق. القنوات والجسور لا تحير علي الذي لا يكف عن فتل شاربيه التركيين. أحدثه عن متاهة المياه والجسور، يفتل شاربيه، ويحدثني عن الأرشيف. أقول له لا أعرف المدينة. ظننت أني أعرفها. في رأسي ثلاث أو أربع علامات ولكني أضعتها في الطريق الى الساحة، فيقول لي: ابعث رسالة الى هولندي ستجدها في أرشيفه بعد عشرين عاما. قال، أيضا، إن العلب الزجاجية تزحف على المدينة وتطوق الكاتدرائية. ثم قال: دعنا نذهب الى رجال الحرس الليلي قبل أن ينطلقوا بأردية برونزية في جولة على بوابات المدينة السبع. من دون أن يدري حل علي لغز أحزمة المياه السبعة علي الخريطة. إنها بوابات المدينة إذن. قلت لـ «علي» كيف تمشي هنا؟ فقال: علي قدميَّ! رأسي مشتت ولكن قدميَّ لا تخطئان الطريق. يحاول أن يسمي ما نعبر. يستعير من الأرشيف تاريخا وأشخاصاً. فأقول له: دعنا نمشي. فلن تزيدني التسمية إلاّ تبلبلا (بابل مرة أخرى!).

هذه متاهة مائية مرئية ومحجوبة في آن. إنها قابلة للتغير والتشكل غير النهائيين، لأن وسيطها الماء وليس التراب، إذ ليس للماء، كما يعرف التلامذة، قوام ثابت. للمدينة سرّ دفين ولكنه ليس تحت الأرض. فلا أرض في امستردام. ثمة الماء. لكن من يترك كلمة تحت الماء؟ (هناك شاعر عربي فعل ذلك!). تقول إنه الألسن، وتقول المياه، ويمكن أن تضيف الغيمة التي يمتطيها شفيع المدينة بسيفه ودرعه، غير أن ذلك لا يعتم أن يصبح مثل التوقيع المزور والتاريخ الخطأ على لوحة «وكلاء الجواخين».

* شاعر وكاتب أردني مقيم في لندن

مسرحية رفاعة الطهطاوي بشير التقدم

د. أحمد زياد محبك *



تجمع مسرحية رفاعة رافع الطهطاوي أو بشير التقدم لمؤلفها نعمان عاشور عدة خصائص تميزها، فهي مسرحية تاريخية تسجيلية، وقد نجحت في استخدام وسائل فنية تناسب طبيعتها التسجيلية، كما عنيت بمرحلة تاريخية في حياة مصر، وأظهرت ما للثقافة والمثقفين من دور في نهوض الأمة، وأكدت أهمية هذا الدور، وقد عنيت بشخصية تاريخية ثقافية فذة، فصورتها في حياتها العامة والخاصة، وأظهرت ما بين هذه الحياة وتلك من توافق وانسجام، وعلى الرغم من اهتمام المسرحية بشخصية فردية متميزة، فإن المسرحية لم تسقط في تمجيد الفرد، بل نجت من مثل هذه النزعة، وأكدت أهمية التعاون وضرورة العمل الجماعي، إن المسرحية ذات قيمة فنية تاريخية وفنية عالية، ولكن من المؤسف أنها لم تلق من النقاد ما هي جديرة به من عناية واهتمام.

تصور مسرحية (رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم)(١) لمؤلفها (نعمان عاشور)، ابتعاث الشيخ (رفاعة) إلى باريس، وتعلمه اللغة الفرنسية، وعكوفه على ترجمة كتب العلوم منها إلى العربية، ثم عودته إلى مصر، ومروره إلى نهاية حياته بسلسلة متعاقبة من الخيبات والإحباطات، يفرضها عليه الحكام المتتابعون على مصر، وهم أبناء (محمد علي)، ومغالبته ذلك كله بالكفاح والعمل الجاد مع أصحابه، بتعاون وإخلاص، وكسره أطواق الإحباط طوقاً طوقاً، وتطلعه الدائم نحو المعرفة والحرية، على الرغم من كل التحديات، وإن كان في ذلك كله قد ظل أسير ارتباطه بالسلطة، مديناً لها في نجاحه.

والمسرحية تتألف من ثلاثة فصول، وفي الفصل الأول منها (ص١١-٦٨) يظهر (رفاعة) بعد عودته من البعثة، في مدرسة المدفعية، فقد نقل إليها من مدرسة التمريض، وهو يشعر بالضيق، لأنه لا يحقق فيها شيئاً من طموحه، وقد تقدم إلى مديرها الأجنبي يطلب إجازة، وهو ينتظر الموافقة، وفي أثناء الانتظار يسترجع ذكرياته ويدونها، فيذكر يوم رجع من (القاهرة) إلى (طهطا)، يحمل قرار إرساله مع المبعوثين إلى فرنسة، إماماً لهم، ثم يذكر وداعه لأستاذه الشيخ (حسن العطار)، ونصيحته له بأن ينضم إلى البعثة طالباً، ثم يذكر أستاذه في (باريس) السيد (آكوب)، وإشفاقه عليه مما لحق عينيه من تعب، بسبب المطالعة والترجمة، ثم يذكر عيد الحرية في (باريس)، ودعوة صاحبة البيت الذي هو فيه إلى حضور الاحتفال الذي أقامته بتلك المناسبة، ثم يذكر رسالته إلى أستاذه (حسن العطار) يسرد فيها قائمة الكتب التي ترجمها، وقد بلغت اثني عشر كتاباً، ثم يذكر زيارة أستاذه السيد (آكوب) له، وإطلاعه على كتاب الموافقة على عودة البعثة إلى مصر في إجازة، ثم يذكر لقاءه بأهل قريته في (طهطا)، وحديثه لهم عن أهل (باريس) وعاداتهم وأزيائهم وتعلقهم بالحرية، وتخلصهم من كثير من العادات والتقاليد القديمة. وفي أثناء ذلك كله ما يفتأ (الآذن) يدخل عليه، من غير استئذان، مرة ليقدم له القهوة، وأخرى ليجلب له الماء، وثالثة ليطوي الستائر، وهو يقسو عليه في كل مرة، فيوبخه، ويذكره بجهله وغبائه ويطرده ولكنه يندم أخيراً، ويغفر له ذلك كله. ثم يدخل عليه صديقه (فرغلي) فيشكو له ضيقه بمدرسة المدفعية، وأمله في العودة إلى (القاهرة)، ثم يدخل عليه الآذن ليقدم له كتاب الموافقة على منح الإجازة، فيفرح بذلك، فيجمع كتبه وكراساته، ويطوي ستائره، ويمضي إلى (القاهرة).

ويتألف الفصل الثاني (ص٧٠-١١٩) من ثلاثة مناظر، تظهر في المنظر الأول زوجة (رفاعة) وهي تسأل ابنها (علي فهمي) عن كراسة المذكرات التي فقدها والده، فيجيبها بأنه لم يعثر عليها، ثم تعلن (الخادمة) عن وصول قماش ملفوف، فيدرك (علي فهمي) أنها الستائر التي طلبها من (باريس) والتي يعجب والده بها، ويعدها مصافي النور، ثم يدخل (رفاعة) ومعه صحبه ليحدثهم عن مقابلته (محمد علي باشا) وتمكنه من إقناعه بافتتاح مدرسة للترجمة، ويدخل عليهم خاله (الشيخ فراج) وصديقه الشيخ (فرغلي) فيفرحان بالنبأ، ثم يدعو (رفاعة) الجميع إلى تناول طعام الغداء، وبنفسه شيء من الحزن لفقد كراسة المذكرات.

وتدور حوادث المنظر الثاني في مدرسة المترجمين، حيث يظهر عدد من الطلاب يلحون على (الآذن) طالبين مقابلين (رفاعة) ناظر المدرسة ليشكوا له كثرة الدروس، ويصرفهم (الآذن) بسلام، ثم يدخل أصدقاء (رفاعة)، وفيهم (أبو السعود) و (الشيخ فرغلي) و (صالح مجدي) وهم يتشاكون من إرهاق (رفاعة) لهم بالعمل، فقد فرض عليهم الإقامة في المدرسة، والعمل ليل نهار، وقد أنجزوا كثيراً من الترجمات، وهو يطالبهم بمزيد، ثم يدخل عليهم (رفاعة) في حماسة ليخبرهم بأنه سيطوف مع بعضهم في الأقاليم، لاختيار طلاب جدد للمدرسة، ثم يخبرهم أنه أسند إليهم إصدار مجلة (الوقائع المصرية) باللغة العربية، وعليهم أن يعملوا في تحريرها.

وتدور حوادث المنظر الثالث في بيت

(رفاعة)، حيث تظهر زوجته، مع خاله (الشيخ فراج) وهما يذكران (رفاعة) ويشفقان من إخباره بما جد من أمر، وهو مريض قعيد البيت، بعد أن ألغى (الخديوي عباس) مدرسة الألسن، وأوقف (الوقائع المصرية)، ويدخل عليهما (رفاعة) فينكر مرضه، ويؤكد حيويته، ويمازح زوجته، ويستذكر نداءاتها له بـ (سيدي)، ثم يدخل عليه ابنه (علي فهمي) ليخبره أن (أدهم باشا) وكيل المعارف ينصح له بقبول قرار نقله ناظراً لمدرسة (الخرطوم) الابتدائية في السودان، ثم يخبره أن أصدقائه المدرسين ينتظرونه في المكتبة، ويهم بالنزول إليهم، ولكن خاله يمنعه، إشفاقاً عليه من المرض، ثم يدعوهم إلى الصعود إليه، ويخبرهم (رفاعة) بموافقته على قرار نقله، ويؤكد الجميع وقوفهم إلى جانبه، واستعدادهم للانتقال معه، فيشكرهم، ويكتفي بانتقال صديقه (بيومي).

ويتألف الفصل الثالث (ص١٢٢-١٧٦) من أربعة مناظر، تدور حوادث المنظر الأول في بيت (رفاعة) بعد عودته من (السودان) حيث يظهر أصدقاؤه وهم ينتظرون دخوله عليهم من المكتبة التي أمضى يومين يعمل في ترتيبها، ويدخل عليهم ليؤكد لهم أنه غير آسف على ما كان من نقله إلى (السودان) فقد عمل هناك ما كان يعمله في (مصر)، ثم يذكر الأصدقاء وفاة خاله (الشيخ فراج) ووفاة (الخديوي عباس) وتقلد (الخديوي سعيد) ويدخل عليهم (أدهم باشا) ليخبرهم أنه قدم اقتراحاً إلى (الخديوي سعيد) بافتتاح (مكاتب الملل)، وهي مدارس يجتمع فيها كل من هو راغب في التعلم من أبناء الشعب عامة، كما قدم اقتراحاً بتعيين (رفاعة) ناظراً عاماً لتلك المكاتب، ويبدي (رفاعة) قلقه، فهو يعلم أن من طبيعة الاستبداد حب الغفلة، ومداومة الحفاظ على الجهل.

وتدور حوادث المنظر الثاني في بيت (رفاعة) حيث تظهر زوجته وهي تحذر (الخادمة) من تغيير ترتيب الكتب في أثناء تنظيفها، وتؤكد لها (الخادمة) أنها لن تفعل ذلك، فقد علمها (رفاعة) القراءة والكتابة، فهو قاعد في البيت، لا عمل له، ينتظر موافقة (الخديوي سعيد) على مكاتب الملل، ويدخل عليهما (رفاعة) ويدعو ابنه، ليشترك الجميع في شرب الشاي، ثم يأبى إلا أن يذهب إلى المطبخ بنفسه ليحضر كأساً لزوجته، وفي غيبته تقدم زوجته لابنها رسالة وصلت إلى (رفاعة) ولكنها لم تطلعه عليها، خشية أن يكون فيها ما يزعجه، ويقرأ (علي فهمي) الرسالة، وإذا هي قرار تعيين والده وكيلاً لمدرسة الحربية، ومنحه رتبة قائم مقام، ويرجع (رفاعة) من المطبخ، فيضيق بالقرار ويقلق، ويسخر سخرية مرة، وتنصح له زوجته بمقابلة (أدهم باشا) فيستجيب لنصيحتها، ويمضي لمقابلته.

وتدور حوادث المنظر الثالث بعد مضي أكثر من سبع سنوات، فيظهر أصدقاء (رفاعة) في ديوان المدارس، بنظارة المعارف، وهم يذكرون الأيام الماضية، فقد عملوا خمس سنوات في المدرسة الحربية، وإذا (الخديوي سعيد) يقدم على إغلاقها، ثم ظلوا بعد وفاته سنة كاملة من غير عمل، إلى أن عينوا في ديوان المدارس، وهم غير راضين، كما أنهم غير متفائلين بولاية (الخديوي إسماعيل) الذي يدعي تطوير مصر، ولكنه لا يهتم بغير الشكل، ثم يتذاكر الجميع ما لدى (رفاعة) لهذا اليوم من أعمال، ويكبر الجميع همته ونشاطه، على الرغم من تجاوزه السابعة والستين، ويذكر (أبو السعود) أن (رفاعة) كلفه بإعداد دراسة عن تعليم البنات، وقد نسي إعدادها، فيقدم له (صالح مجدي) نسخة من كتاب (رفاعة) « المرشد الأمين إلى تعليم البنات والبنين » ويقرأ (أبو السعود) مقاطع من الكتاب، تظهر فيها حماسة (رفاعة) لتعليم البنات، ثم يدخل عليهم (رفاعة) وهو يتقد حماسة، ليخبرهم بمنح رتبة (بك) إلى (صالح مجدي) ويهنئهم بإعجاب (إسماعيل باشا) بهم، ولكنهم يوضحون له أن خطتهم غير خطة (إسماعيل باشا) فيؤكد لهم بأنهم يستطيعون العمل كما يشاؤون، ويذكرهم بان يكونوا كمصافي الضوء للمعارف العصرية، فهم ستائر النافذة التي تنفتح على أضواء الدنيا، ثم يؤكد لهم عزمه على إصدار مجلة (روضة المدارس)، ويوزع عليهم بعد ذلك الأعمال والمناصب، بحماسة ونشاط.

وتدور حوادث المنظر الرابع في بيت (رفاعة) حيث تظهر زوجته وهي توصي الخادمة بأن تترك الستائر مسدلة، ثم تشكو من ضيق (رفاعة) بالبيت، وتنقله من ركن فيه إلى ركن، ويدخل (علي فهمي) ليشكو نزق والده وغضبه السريع، ثم يدخل (رفاعة) وقد تجاوز الثامنة والسبعين، والخادمة تحاول مساعدته، وهو يرفض، مؤكداً نشاطه، على الرغم من المرض الملم به، ثم يطلب رفع الستائر، فهو يريد الشمس أن تسطع، ولا يحجبها شيء، ثم يأمر ثانية بإسدال الستائر، إذ لابد منها، في مصاف للنور، ثم يتحدث عن عزمه على تحويل المجلة إلى صحيفة يومية، ورغبته في نشر الحرية والمعرفة، ويرفض تناول الدواء، وينصح له ابنه بالنوم قليلاً، فيذعن ويتمدد، وتمضي زوجته لتغلق النافذة، فيصيح بها: « لا، لا تغلقي النوافذ... حتى تظل شمس مصر الساطعة باهرة الأضواء، لا تغلقوا النوافذ، الحرية والمعرفة على الدوام» ، ثم ينام وهو يحلم بالحرية والمعرفة، وينادي بهما.

إن الإحباط الذي تلحقه السلطة بـ(رفاعة)، يقابل منه بإرادة لا تعرف اليأس أو القنوط أو التشاؤم، ويعزم لا يعرف الخيبة أو القهر أو الضعف، فيستمر في عمله، يصنف ويترجم، غير مبال، بما تفرضه عليه السلطة من قهر وعجز وخيبة وإحباط، مدركاً أن المعرفة هي سبيل الخلاص، ليس خلاصه وحده، فرداً، وإنما خلاص الشعب كله، من الجهل والتخلف والقهر والذل، فالمعرفة هي الطريق إلى الحرية، ولذلك كان يتفانى في العمل، جاداً مخلصاً، لا ييأس، ولا يعجز، ولا يقصر، ولا يسيء، ولا يتخلى، لأنه واع بأنه لا يعمل لنفسه، ولا للسلطة، وإنما للشعب، لأنه واثق بان المعرفة لا يمكن أن تحد أو تقهر أو تضل أو يحجر عليها، فهي كالشمس، ولا بد للشمس من أن تسطع.

إن (رفاعة) ليس بالمثقف الفرد المنعزل، القلق المتشائم، الباحث عن تحقيق ذاته فرداً، الطامع في المناصب والنفوذ والسلطة، المتطلع إلى الشهرة والمجد، على حساب جهل الآخرين وضعفهم وتخلفهم، إن (رفاعة) فرد مثقف، متعلق بالمعرفة، وبالعمل في ميدانها، مع الآخرين، يعملون معه، ويعمل معهم، في اشتراك، وتعاون، وتفاهم، واتفاق، يحدوهم الإخلاص، والصدق، وإتقان العمل، ويوحدهم التآلف والحب، والثقة، (رفاعة) يعول عليهم، ويثق بهم، ويعمل لأجلهم، في تضحية، من غير طمع ولا استغلال، ولا سعي وراء منصب أو لقب أو مال، وهم معجبون به، يقدرونه، حق قدره، ويحبونه، ويحترمونه، يشاركونه ألم النفي، وعذاب البطالة، من غير يأس، ولا قهر ولا ضعف، وكأنهم قد شربوا جميعاً من كأس واحدة.



لقد كان (رفاعة) وصحبه يدركون واعين المسؤولية التي نهضوا بها، وهي نقل العلوم والمعارف من الفرنسية إلى العربية، لتنوير الشعب، وتمليكه المعرفة، لينكر الجهل، وينفي عنه القهر والذل والاستبداد، وكانوا يستمدون قوتهم من إدراكهم مسؤوليتهم، ويبتعثون الثقة من تعاونهم وتآلفهم، ولذلك استسلم (رفاعة) للموت أخيرا برضا، فنام مرتاحاً، مطمئناً، وهو يحلم بالحرية والمعرفة، تاركاً نوافذ داره، مصر، مفتوحة على المعرفة والحرية، تاركاً رفاقه، الذين كانوا معه دائماً، ليتابعوا مسيرته من بعده، غير يائس ولا قانط ولا متشائم ولا خائف ولا هياب، لأنه من قبل لم يكن يعمل وحده، وبذلك لا يكون موته سوى نهاية فرد واحد، ويبقى من بعده رفاقه، ليتابعوا

العمل، الذي كانوا فيه معه، جميعاً.

ولقد استطاع (رفاعة) وصحبه أن يقوموا بدورهم في تنوير الشعب، خير قيام، على الرغم من كونهم محاطين بإرادة الحاكم، وسيطرته، يستبد بهم، مثلما يستبد بالشعب كله، كما شاء، فقد نقلوا إليه من العلوم الحديثة، ما يبصره بطريقه إلى المعرفة والحرية، وقد انتقوا، فأحسنوا الانتقاء، فكانوا كما وصفهم (رفاعة) نفسه، ستائر النوافذ المفتوحة على الشمس الساطعة، تصفي النور، وتنقله هادئاً، رقيقاً، لطيفاً، وكانت وسيلتهم إلى القيام بذلك الدور والنجاح فيه العمل بإخلاص وإتقان، وثقة وتفاؤل، وعزيمة لا تفل ولا تقهر، واتحاد كلمتهم، وتعاونهم واتفاقهم ورفاقهم جميعاً، وإدراكهم دورهم، ووعيهم به.

إن ما أحيط به (رفاعة) وصحبه من إحباط وقهر، وإضعاف، كان قادراً على دفعهم إلى الاستسلام، والولاء للسلطة، والتخلي عن الشعب، والتقصير في العمل، والإساءة فيه، ولكن (رفاعة) وصحبه، كانوا، في اتحادهم وتعاونهم وعزيمتهم ووعيهم بدورهم وصدقهم وإخلاصهم، أكبر من كل ما أحيطوا به، وأقوى.

والمسرحية تستمد من التاريخ معظم الحقائق المتعلقة بحياة (رفاعة) وعصره، ولا تعدل فيها إلا قليلاً، ولا تضيف إليها شيئاً، إلا ما له صلة وثيقة بحياته، وبعصره، ويمكنه أن يغنيهما، ولا يتناقض معهما في شيء.

وكان رفاعة رافع الطهطاوي(٢) قد ولد عام ١٨٠١م في طهطا، لأسرة فقيرة، وقدم إلى القاهرة، وتخرج في الأزهر الشريف، ثم عين إماماً لأول بعثة أوفدت إلى فرنسة، فانتهز الفرصة وتعلم الفرنسية، وبعد عودته إلى مصر عمل مترجماً في المدارس الفنية التي أنشأها محمد علي، ثم مديراً لمدرسة الترجمة، قام بدور هام في تأسيس الصحيفة الرسمية « الوقائع المصرية»، وقد ترجم عدة كتب في الجغرافية والقانون والهندسة، وكتب وصفاً لرحلته إلى فرنسة عنوانه: « تخليص الإبريز في تلخيص باريز»، توفي عام ١٨٧٣.

والمسرحية تعنى بأسلوب عرض الحقائق، وطريقة تقديمها، فتعمد في الفصل الأول إلى أسلوب الاسترجاع، فيظهر (رفاعة) في مدرسة المدفعية، بعد رجوعه من (فرنسة)، وهو يدون مذكراته، مسترجعاً أيام ابتعاثه إلى فرنسة، وتعلمه الفرنسية فيها، وعكوفه على ترجمة كتب العلوم عنها. وتظهر عنايتها بأسلوب عرض الحقائق في الفصلين التاليين أكثر دقة، وأشد تأثيراً، فهي تصور حياة (رفاعة) سلسلة من الحلقات المتكررة المتصلة، تتضمن تشجيعاً من رجال الحكم على العمل الثقافي، وتفانياً من (رفاعة) في العمل، بالتعاون مع رفاقه، ثم تتضمن إحباطاً شديداً من رجال الحكم أنفسهم، يتمثل في نفي (رفاعة) مرة إلى (الخرطوم)، وفي إغلاق المدرسة، مرة أخرى، وفي تسريحه من العمل، مرة ثالثة.

لقد قدمت المسرحية معرفة بالتاريخ واضحة، فيها غنى، وفيها عمق، وهي لا تخلو من إعجاب بحياة (رفاعة) وكفاحه مع رفاقه لنشر المعرفة، وهي معرفة تعلم أن التاريخ صراع بين قوى تريد المعرفة والحرية للناس جميعاً وقوى لا تريد ذلك، وتعمل على منعه، وتؤكد أن القيمة للكفاح في هذا الصراع، وأن النصر فيه هو لقوى المعرفة والحرية، بما تقدمه من جهد دائب مخلص قائم على التعاون والثقة والتفاؤل، على الرغم من كل الصعاب والعراقيل والتحديات. وما في المسرحية من إعجاب ليس إعجاباً انفعالياً ولا عاطفياً، وإنما إعجاب عقلي، هادئ، متزن، يتم منحه لرجل على أساس من فعله وإرادته، وما يقدمه من خدمة للمجتمع كله، وليس لشخصه أو لصفات خاصة به وحده. وما في المسرحية من تعليم ليس وعظاً ولا إرشاداً ولا نصائح، وإنما هو معرفة بخبرة، وهي خبرة بشرية، واضحة الأبعاد، محددة المعالم، قد يكون في ذلك التعليم شيء من المباشرة، ولكنها مسوغة، لأنها تدل على وعي، وإدراك.

والمسرحية تظهر دور الطليعة المثقفة، وأثرها في تغيير الواقع، على الرغم مما يحيط بها من محاولات السلطة تعطيل ذلك الدور وعرقلته، وهو ما يضاعف مسؤولية الطليعة المثقفة، ويغني كفاحها، ويزيده حدة وخطورة. وتبدو الطليعة المثقفة واعية الدور الذي تقوم به، مدركة أثرها في الواقع، ولذلك يتماسك أفرادها، ويتعاون بجد وإخلاص، وصدق وتفان، مضحين تضحيات كبيرة، غير مبالين بالتعب والعناء والشقاء، واثقين بجدوى كفاحهم، وضرورة انتصارهم. ويضرب (رفاعة) مثلاً لرائد الطليعة المثقفة، يقودها خير قيادة، يشجع أفرادها، ويوحد كلمتهم، ويبث فيهم العزيمة، ويبعث فيهم الأمل، غير طامع في عطاء ولا منصب ولا لقب. ولكن يلاحظ تعويل المسرحية على (رفاعة)، حتى لتطغى شخصيته على شخصيات الآخرين، ويبدو هو وحده الموجه والفاعل والمؤثر، وليس ثمة من نقاش أو اعتراض ويبدو الآخرون مرؤوسين، وهو الرئيس، وفي هذا ما يضعف أيضاً التركيب الجماعي للطليعة المثقفة. وتبدو الطليعة المثقفة مرتبطة بالسلطة الحاكمة، بل تعيش في كنفها، وتحت حمايتها ورعايتها، وتعمل بتوجيه منها، وإن كانت تسعى إلى الاختيار الحر والواعي ضمن إطار ذلك التوجه العام. ومما لاشك فيه أن المرحلة التاريخية التي ظهر فيها العمل الجماعي للطليعة المثقفة هو الذي فرض ذلك الشكل من العمل، بما فيه من وجود فرد تطغى شخصيته على شخصيات سائر أعضاء الطليعة، وبما في ذلك العمل من ارتباط بالسلطة، والسعي إلى نيل رعايتها وحمايتها، وهو شكل مرحلي مؤقت، لابد منه، ولا يمكن أن يظهر العمل الجماعي مستقلاً فجأة، ومن غير أشكال سابقة، لا تحقق الشكل الأمثل.

وتبدأ مسرحية (رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم)، بعد مرحلة طويلة من تطور الأمور وتعقدها، لتنطلق من نقطة جديدة، تبدأ فيها تعقيدات جديدة، وتسترجع في أثناء البدء، ما سبق من قبل من أمور، في مشاهد تمثيلية، يستحضر فيها الماضي، أو بعضه، ثم يتم تتبّع ما يطرأ من أمور، وما يستجد من وقائع، في تسلسل زمني متصل. والمسرحية تصور حياة (رفاعة الطهطاوي) وكفاحه في سبيل نشر المعرفة، وتعرض قسماً من حياته، بأسلوب الاسترجاع الاستحضاري، وهو القسم الذي أمضاه في (باريس)، مبعوثاً إليها، وتعرض الأقسام الأخرى من حياته، بأسلوب سردي، وهي الأقسام التي تقلب فيها في وظائف الحكومة، ساعياً إلى ترجمة العلوم العصرية إلى اللغة العربية مع مجموعة من أصدقائه وتلاميذه.

وتتألف المسرحية من ثلاثة فصول، يقوم الفصل الأول منها على عدد من مشاهد استرجاع الماضي، وهي مشاهد تمثيلية، ويتألف الفصل الثاني من ثلاثة مناظر، ويتألف الثالث من أربعة مناظر، والفصلان الأخيران سرديان، وفي الفصل الأول يظهر (رفاعة) قاعداً وراء منضدته، وهو ينتظر توقيع المدير على كتاب الإجازة، وفي أثناء ذلك يسترجع ذكرياته عن بعثته إلى فرنسة، وهي ذكريات تتحقق في مشاهد تمثيلية متقطعة، كثيرة، تتابع في تسلسل زمني متصل، وهي لا تطور في حوادث المسرحية، ولا تسير بها نحو تعقيد، وليس لها من دور غير تقديم مرحلة من مراحل حياة (رفاعة)، أو حلقة من تلك الحياة، فيها حماسة ونشاط ونجاح، يعقبه إحباط وخيبة.

ويمثل الفصلان الآخران من المسرحية مرحلتين أخريين من حياة (رفاعة)، وهما يشكلان حلقتين، أيضاً تتضمن كل حلقة منهما حماسة، وجداً في العمل، ونجاحاً، ينتهي إلى خيبة وإحباط، ويلاحظ أن كل فصل من الفصلين الأخيرين مستقل بنفسه استقلالاً تاماً، ولا علاقة لأحدهما بالآخر، ولا علاقة لهما معاً بالفصل الأول، غير علاقة التسلسل الزمني، والتعلق بشخص واحد. وحين يعاد النظر إلى الفصل الأول، في سياق متصل مع الفصلين الثاني والثالث،

يتضح أن الفصل الأول مثله مثل الفصلين الأخيرين، مستقل بنفسه، ويتأكد أن لا دور سوى تقديم مرحلة من مراحل حياة (رفاعة)، كما قدم الفصلان الأخيران، ولكن بأسلوب مختلف، هو أسلوب التراجع الاستحضاري.

وزمن المسرحية طويل، يمتد على أكثر من ثمان وثلاثين سنة، تمتد من تاريخ انتقال (رفاعة) من مدرسة المدفعية إلى مدرسة الألسن سنة (١٨٣٥م) إلى تاريخ وفاته سنة (١٨٧٣م)، ويمتد زمن الماضي الذي يتم استحضاره في مشاهد تمثيلية على أكثر من خمس سنوات، تمتد من تاريخ إيفاده إلى فرنسة سنة (١٨٢٦م) إلى تاريخ عودته إلى مصر سنة (١٨٣١م). ومكان المسرحية مترامي الأطراف، ولكنه ليس كثير المواضع، ولا بمتنوع، فهو تارة غرفة منزل، وأخرى مكتب، وقد تكون بعد ذلك غرفة المنزل في (باريس) أو في (القاهرة)، وقد تكون غرفة المكتب في مدرسة المدفعية أو مدرسة الألسن أو نظارة المعارف.

وشخصيات المسرحية كثيرة، ومتنوعة، ولكن أكثرها ثانوي، وثابت، لا يتغير، ولا يتطور، أما الشخصية الرئيسة في المسرحية فهي (رفاعة) وقد لقيت عناية المسرحية واهتمامها، فبرزت شخصية واضحة المعالم، محددة الأبعاد، في حياتها المنزلية والدراسة والعملية والوظيفية، وفي جوانبها الفكرية والنفسية والأخلاقية، فهو سريع الغضب، سريع التسامح، متوقد حماسة ونشاطاً، قوي الفهم، سريع الإدراك، جلد، صبور، يحب العمل، ويتفانى فيه، ويخلص له، حتى ليتعب عينيه بالمطالعة، ويرهق نفسه بالعمل في الترجمة وإدارة الأمور، وهو لا يهن، ولا يحزن ولا ييأس، ينقل إلى (الخرطوم)، فيعمل فيها مثلما كان يعمل في (القاهرة)، واعياً دوره في نشر المعرفة، سواء هنا أم هناك، وهو طموح، ولكنه غير طامع في شيء من المناصب أو الألقاب، يحسن بناء صداقات متينة مع أصحابه في العمل، وهم أنفسهم تلاميذه، يوجههم ويرشدهم، ولا يسيطر عليهم، ولا يستبد بهم، ولا يستأثر بشيء لنفسه من دونهم، وهو جاد، نادراً ما يمزح، يرفض القسوة، ويحترم المرأة، ويعطيها حقها، ويقر بسفورها، وحقها في التعلم، ويعمل على تحقيق ذلك في بيته، وهو يدرك حاجة (مصر) إلى العلوم الحديثة، وضرورة فتحها النوافذ على العالم، ولكن على شرط أن تنتقي وتختار، وتحفظ أصالتها، وهو لا يحس بشيء من التصادم مع الثقافة الغربية أو الصراع، ولعل أجمل ما يردده، دائماً هو إشارته إلى هذه القضية بأسلوب رمزي شفاف يتمثل في نافذة بيته، التي يريدها مفتوحة دائماً على الشمس والهواء، ولكنه يضع عليها ستائر رقيقة شفافة، تصفي النور، ولذلك يسمي الستائر مصافي النور، ويشبه نفسه وصحبه العاملين معه في الترجمة بها.

والمسرحية تنجح في ربط (رفاعة) بعصره، وتسجيل مراحل حياته، وفق مراحل الحياة السياسية في مصر، بإشارتها إلى الوقائع السياسية إشارات سريعة، وإظهار ما يكون لها من أثر في حياة (رفاعة)، وفي حياة مصر الثقافية، من غير أن تعتمد في ذلك على إظهارها. إن عمل (رفاعة) ورفاقه في الترجمة يظهر كالدائرة الصغيرة، التي تتحرك داخل دائرة كبيرة، هي دائرة السياسة والحوادث السياسية وتغير الحكام، إن (رفاعة) يعمل وصحبه في سبيل نشر المعرفة، بجد ونشاط وإخلاص وتفان، وعملهم محاط بإرادة السلطة الحاكمة، ومشيئتها، وهي إحاطة رعاية وتوجيه، حيناً، وإحاطة سيطرة واستبداد وإحباط، أحياناً كثيرة، وفي عمل (رفاعة) وصحبه، وهم محاطون بإرادة السلطة، تناقض كبير، تظهر فيه روعة الإنسان وهو يعمل في ظروف غير مواتية، ليجترح الظروف المواتية، وينشر المعرفة، غير يائس ولا قانط ولا هياب.

ولذلك كله بدت الحركة في المسرحية بطيئة، تسير في خطوط ترسم دوائر مغلقة، يعيد بعضها بعضه الآخر، في تكرار يبدو غير مجد، ولكنه يزيد الوعي قوة، والحس رهافة، والمعرفة عمقاً واتساعاً، ولأجل هذا كان (رفاعة) وصحبه، في عمل مخلص جاد بناء، من أجل نشر المعرفة، وفتح النوافذ عليها، لأن (رفاعة) وصحبه كانوا على وعي بأن المعرفة تسوق ريح الحرية، ولا بد من دخولها مع شمس المعرفة، حيثما وجدت نوافذ مفتوحة.

ولقد كتب بعض الحوار باللهجة العامية في مسرحية (رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم) وكتب بعضه الآخر بالفصحى، في تداخل وانتقال مستمر، ليكون مناسباً للشخصية أو الموقف. إن زوجة (رفاعة) و (المدام مادلين) مدبرة بيت (رفاعة) في (باريس)، والخادمة في بيت (رفاعة)، و (عبد العال) الخادم في مكتب (رفاعة)، و(المسيو جوزيف آجوب)، أستاذ (رفاعة) في (باريس)، ورجال القرية في (طهطا)، كل أولئك يتكلمون باللهجة العامية حيثما ظهروا في المسرحية. أما (رفاعة) وأصدقاؤه وتلامذته، فيتكلم بعضهم مع بعضهم الآخر بالفصيحة غالباً، ولاسيما حين يتعلق الحديث بقضايا ثقافية، وبالعامية حين يتعلق الحديث بأمور عادية، كالدعوة إلى دخول البيت، أو الخروج، ولكنهم يتكلمون دائماً بالعامية حين يتحدث أحد منهم مع أحد من العامة، أياً كان موضوع الحديث. وعلى الرغم مما في ذلك التوزيع من انسجام مع التصور الذي يفترض ضرورة ملاءمة الكلام للموقف أو للشخص، فإنه لا يطرد. وفي الأحوال كلها يبدو تجاور الفصيحة والعامية غير منسجم، وفيه قدر غير قليل من النافر والفوضى والاضطراب، مما يخل بوحدة العمل المسرحي، وفي المقطع التالي من المسرحية مثل للحوار فيه (ص ١٠٠):

«فراج : قوليلي بقى، أنتي شايفه إيه؟!

أم علي: أنا شايفة أننا ما نجبلوش سيره عن اللي حصل، حتبقى صدمه، كفايه عليه متاعب المرض.

فراج: هذا كلام لا يقال يا بنت الأنصاري، رفاعة أدرى مني ومنك بما أصابه، ويقيني أنه كان يدرك ما سيحل به بعد وفاة محمد علي.

أم علي: إبراهيم باشا الله يرحمه كان بيعزه، دا هو اللي سلمه رتبة الباكوية، اللي أنعمها عليه أبوه.

فراج: أنت لا تعرفين زوجك كما أعرفه، فالألقاب لا تثلج صدره، ويقيني أنه مهموم وليس مريض». والتناقض في المقطع السابق واضح، فالشيخ (فراج) يحدث (أم علي) باللهجة العامية في بدء الحوار، ثم يحدثها في نهايته بالفصيحة، من غير مسوغ لمثل هذا الانتقال إلى الفصيحة، إن كان ثمة مسوغ من قبل للحديث بالعامية. ويمتاز الحوار في المسرحية عامة بالقصر، وقوة التعبير عن الشخصيات، وسرعة تطويره المواقف، وسوقها نحو تعقيد أو حل، سواء ما كتب منه بالعامية أو ما كتب بالفصيحة. وفي ذلك ما يدل على ملاءمة الفصيحة للحوار، وما يؤكد مسؤولية الكاتب عن تطويعها للبناء المسرحي، ويجعل الدعوة إلى العامية غريبة، وغير مسوغة.

إن المسرحية تصور حياة مثقف، كما تصور مرحلة ثقافية في تاريخ مصر، وقد طغى عليها هذا البعد الثقافي، بسبب طبيعة الشخصية التي تصورها، ولذلك خلت المسرحية من المغامرات، ومن قصص الحب، ومن الصراع الحاد، فكانت هادئة، بطيئة، ولهذا قل اهتمام النقاد بها، وإن كانت جديرة بالاهتمام.

---

*كاتب من سوريا

الهوامش

عاشور، نعمان، رفاعة الطهطاوي، أو بشير التقدم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، قطع صغير، ١٧٦ صفحة.

ينظر: غريال، محمد شفيق، الموسوعة العربية الميسرة، دار الشعب، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٧٢.

في حوار مع الروائي وليد إخلاصي لـ «عمان»

الكتابة كالشجرة .. جذورها في العمق لا ترى

زيــاد مــغــامــس *

أدب الأستاذ وليد أخلاصي يملك وقفات شجاعة، وينطوي على كثير من أهميّة وبخاصة في سرديّاته الروائيّة، التي تدعو إلى التمسّك بأصالة القديم، وتتطلّع إلى تجديد وحداثة، ويشعر متابعه أنّه يشاركه في متعة الإبداع، لأنه يرى كلّ ما يرجوه منبعثاً في ثنايا ما يقرأ، ولأنّه يحاول أنسنة المعرفة والثقافة، من خلال أفكاره التي تلمح في نصوصه، ويلمح أنّه يرتقي فوق الفكر الثابت يسايره ويجانبه أحياناً، وفوق الإيديولوجيّات بأنواعها، ويُلمح إلى قصورها، دون أن يخشى من إرباكات منظومة التداول، ويبدو قادراً على المساءلة، وباحثاً حثيثاً يقظاً عن إجابات شافية، لما يعمر فكره من قضايا، وهو لا ينتصر لجنس أو منهج يؤّطر نفسه فيه، مهما كان واسعاً، وقد وصل بمثابرته إلى كتابة نص خاص، يحمل رؤيته، ويدلّ عليه، لذلك استحقّ كثيراً من تقدير وتكريم على مستوى الجغرافيا العربية

كتابته نهر دفّاق، تشكّل من روافد كثيرة، سنقتصر في مساءلته على بعض نصوصه الروائيّة لصعوبة الإحاطة بكامل نتاجه، آملين النفاذ منها إلى فائدة مرجوّة، وكشف متوخّى، ومرجئين مساءلته في مناحي إبداعه الأخرى، للقاء آخر، يبدو أنّه سيكون قريباً.

وعلى شاطئ صغير من بحر إبداعه الروائي بخاصة، والثقافة الإبداعيّة بعامّة رسونا معه في جلسات مديدة، كان لنا في نهايتها هذا الحوار الذي تعامل فيه مع الأسئلة بشجاعة وصراحة نادرتين.

• هل نستطيع الوصول إلى جذور كتاباتكم بعامّة؛ لنعرف كيف تشكّل هذا النهر، وإن وصلنا ماذا يمكننا أن نرى، غير الطفل الذي ما تزال جعبته مملوءة؟

– أعترف أنّ، الكتابة كالشجرة، لذا فإنّ الجذور تبقى في العمق لا ترى. وفي حال الكتابة يمكن كشف الغطاء عمّا هو مخفي، وأظنه سيقودنا إلى بداياتي الأولى أو بذور الكتابة عندي باختصار يمكن اختزال آلية الكتابة الأولى بالتقليد أولاً وبمحاولة لفت الأنظار إلى أهميتي بين الآخرين ثانياً.

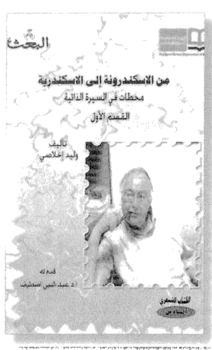
وإذا ما اعتبرنا أن (الجذور) بمعنى الخزان الذي تتجمع بداخله المكونات المختلفة والتي ستمنح اللغة شكل الكتابة الفنية، فإنني اختزل الأمر في نقاط قد لا تكون الممثلة الكلية له: المشاهدة والمعاينة لما يدور من حولي والتي ينطلق معظمها من الرؤية الناقدة. اكتشاف مستمر لدور الأدب في الحياة والذي تقدمه القراءة بالمقام الأول تسانده شاشة السينما آنذاك. نزعة شخصيّة، قد تكون غريزية، تجلّت في الميل الجامح عندي للتعبير عن أفكار بالقص أو التشخيص.

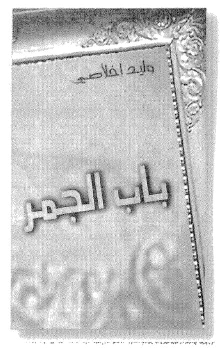
وفي أيام فتوتي أي في بداياتي كنت أحلم بأن أكون حكواتيّاً وأحياناً ممثلاً. وتلك



هي أصول الحكاية.

• بدا لنا أنّك تكتب كما تتكلّم، اي انّ هناك تواصلاً في حراك المخيّلة والقلم، هل هذا هو الذي جعلك من أكثر الروائيين المقروئين في محيطك؟ أم أنّ هناك حراكاً يعمل في عمليّتي حراكك الإبداعي وتلقيك؟





– تبدو هذه الملاحظة واقعيّة أحياناً. وبظنّي أنّ التفكير المعبّر عنه بالكلام لا يختلف كثيراً عن حالة التعبير باللغة المكتوبة. وأظنّ أنّ مثل هذا التطابق يعبّر عن الانسجام مع النفس وبخاصة ما يتعلّق بالكتابة، كثيراً ما تكون أحداث رواية أو مسرحية تمتّ بصلة ما إلى الواقع الذي أعيشه، وبظنّي أنّ هذه الصلة ليست تأكيداً على التزام المذهب الواقعي، بل هي تصوير لحالتي الواقعيّة في التفكير وممارسة الحياة والتي تؤدّي بالرغم من التخييل إلى واقع مواز لا مطابق، وأعتقد أنّ هذا الوقع هو المبدأ الذي أعمل من أجله.

• لو حظ خط شبه عزل لمدينتك عن محيطها في مجمل الإبداع، هل أنت حلب بكلّ تراكمها البشري والحدثي والمعرفي، تندغم رؤاك برؤاها؟ أم أنت كمبدع إنسان آخر مستقل؟

– المدينة هي مكان الرواية لا تقوم إلاّ على أساس التفاعل بين المكان والزمان فيكون للرواية زمن روائي قد يكون مساره مختلفاً أحياناً عن الزمن التاريخي، وسيؤدّي هذا الاختلاف إلى أن يصبح المكان الروائي على درجة متفاوتة من الانزياح عن المكان الجغرافي.

فهل الاختلاف بين مدينة حقيقية وتلك المدينة إذا أصبحت روائيّة نسميه عزلاً. لقد كانت في معظم أعمالي الأدبيّة تدلّ على حلب الواقعيّة، وإن كانت في الحقيقة الأدبيّة ليست هي تماماً. إنّها الوحي، ولكن متى كان الوحي هو الواقع؟. إنّها اشبه بامرأة تحبّها فإذا بك تضعها في مصنّف الكمال، وأنّها تسمح لك وحدك بكشف ما لا يراه غيرك. هي لا تغيب عن تخيّلك بالرغم وجودها المادي غير الصالح للتأويل.

التفكير المعبّر عنه بالكلام لا يختلف كثيراً عن حالة التعبير باللغة المكتوبة

• هل ارتباطك الإبداعي بمدينتك كان السبب فيما وصلت إليه من تقدير وتكريم مستحق، عملاً بالقول من لا يجيد كتابة بيئته لا يجيد سواها، لأنّه يقرأها بامتياز، تكون فيه أكثر صدقاً من الواقع نفسه أم هناك سبب آخر؟

– لا أشك في أن حلب سمحت لي بأن أكون واحداً من شهودها المخلصين. ولم يكن عمقها في التاريخ، ولا حجارتها التي تستمد من الطبيعة روح الخلود، ولا تكوين أهلها الذي يمثل التناقض والتآلف في آن، ولا صمودها في وجه حمض الزمن الذي أذاب من قبلها مدنا كثيرة. لم يكن هذا كلّه سببا لوحده كي تمنحك زخم القص، بل هي كيميائيتّها الساعية دوما لجعل الحجر والبشر ينتمون إلى مكان اسمه حلب. وهي آلة تطبعك بدمغتها ان خنتها أو أحببتها، حفظت لها سريّتها أو كشفت عيوبها. وحلب هي المكان الذي يسمح للخيال أن يكون واقعا وللواقع أن يتحول إلى خيال.

• جاء في كتابكم (في الثقافة والحداثة): الثقافة كشف وإضافة، لا تأتي من خارج موضوعها، وهي ليست تهديماً أو إلغاء، أمن أجل هذا يرتبط إبداعك بمدينتك، وتكتب عنها بكلّ هذا الزخم والاستمراريّة، وفق رؤية ترتبط بالتجديد وتجاذبه، بقدر ما تنطلق من الماضي؟

– بالرغم من محبّتي لحلب وتراثها التاريخيّ والمعماريّ، ودفعها بمكوناتها لتساهم في بناء نسيج أعمالي، إلا أن حلب المستقبل هو ما يشغلني بقوّة

أكبر من انشغالي بماضيها، ومن تصوّري لما يجب أن تكون عليه في الزمن القادم، لا أتوقف عن النبش في حاضر وماضي حلب، وأتصوّر أن لرؤيتي السياسيّة واهتماماتي العلميّة دوراً بإعطاء المستقبل الأولوية لكلّ شكل.

• أعادت رواياتك الحياة لحلب القديمة، من خلال سبرك لجولوجيا أعماقها، بأسلوبيّتك الشجاعة في التعامل مع كثير من المسكوت عنه، هل توافق مثل هكذا رأي، وكيف تعاملت مع ما ذكر؟

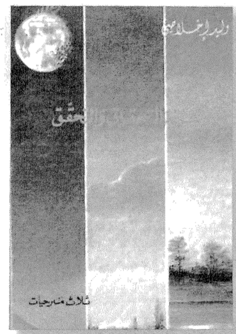
– الحياة في حلب القديمة تعبّر عن نفسها بقوّة وصدق تفوق قدرة أيّ كتب، روائياً كان أو شعراً أو غيره، يوصّف أو يحلل أو يوهم. وقد أكون قد استفدت من تفاعلي المحب مع المدينة في عدد كبير من أعمالي، إلا أنّني لا أدّعي إعادة الحياة إلى حلب القديمة، وأن كنت كما يخيّل لي من أكثر المستفيدين من هذه الحياة ومن الذين تعاملوا بصدق في اقتحام الواقع والبحث في الأعماق. ولا أنكر أنّي كثيرا ما كنت أتعامل مع حلب على أنّها نافذة أطل منها على مساحة جغرافية أكبر يلعب فيها العنصر الإنساني دور المعمار أحيانا والمخرّب أحيانا.

• الشعر ماس اللغة وجوهر الإحساس الإنساني بالوجود، يتلازم فيه الكشف والتغطية، وهو يتوافق كثيراً مع ما كنت تشير إليه في الروايات، لماذا لم تكتب الشعر، وهو حتى الآن ديواننا، وأنت تملك نفساً ولغة شاعرة؟

– الشعر يكتب نفسه. أن تضع خطّة لتكتب شعرا فأنت إذاً لست بشاعر. وقد أصاب أحيانا بحالة شاعريّة في سياق الكتاب، وهذا بظنّي يحدث لاحتياج الفكرة إلى لغة تعبّر عنها، فتكون اللغة بصدق تعبيرها ورهافة مكوّنها تذكر بالشعر نفسه أو أنها تقاربه، ولا أنكر أنه في حالات نادرة عبرت عن نفسي بالسماح لأزمة أمّر بها أن تخرج في شكل لغة ويمكن وسّمها بالشعر، إلاّ أنّه لم يكن لها انتساب إلى قصة أو رواية أو مسرح. وفي الأحوال كلّها أعتقد بندرة الشعر الصافي أو الحقيقي في المشهد الثقافي العربي، سابقا وحاضراً، كما لا يخامرني شك بأنّ الندرة في الشعر هي من الحقائق التي علينا الإقرار بها.

المدينة هي مكان الرواية ولا تقوم إلاّ على أساس التفاعل بين المكان والزمان

• لوحظ أنّك أسير رؤية واحديّة في الشكل والحدث واللغة، هل تستطيع أن تجازف بتحديد فنيّ يهدم إبداعك السابق كلاً أو جزءاً، تجديد ترى فيه ذاتك ترسم ما تريده بحريّة مطلقة غير ملزمة بحساب لمرجعية ما؟ ولماذا في الاتجاهين؟



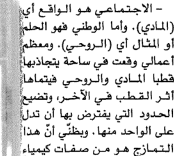
– قد أكون أسير منهج التجريب في عملي الأدبي، وهذا يعني عدم امتلاكي لخطط مسبقة الصنع. وأظن أنّه يملكني عدد من القيم والأفكار لم أوفّق حتى الآن من التخلص منها، ومن ذلك دفاعي عن الحريّة وحق البشر في تحقيق إنسانيّتهم، ومن ذلك عدائي للظلم والسوقية والنفاق والادعاء الكاذب والتباهي المغرور، ومن ذلك تنكري لعبادة الماضي المجانيّة وعدم الإيمان بأنّ المستقبل سيكون أفضل من أزمان سبقته.

وما زلت أؤمن بالتجريب وسيلة أفضل للوصول إلى التجديد والتعبير، ليس على مستوى الأدب فحسب، بل في أمور أخرى كالسياسة والصناعة وغيرها.

• أفصحت رواياتك عمّا يعمر المخيّلة من أفكار مثل: الخلود خلود مدينة، لا خلود أشخاص، كيف تخلد مدينة أبطالها محبطون مأزومون (دار المتعة) بينما القوى الفاعلة هي الهامشيّة الداخلة في شبه مطلق استلابي؟

– رواية المدينة حالة افتراضيّة متعدّدة الأوجه، وهي تركيب معماري من سطوح لتعكس أحوال كاتبها الفكريّة من ساخطة إلى متفائلة، من خيبة وأمل. إنّها الوهم الذي يتبادل الواقع مع الحقيقة، فيكون الخيال الذي يعكس الواقع هو القوّة التي تمنح الرواية القادرة على استمرارها في وجدان المتلقي، الخيال اخترع مصطلح الخلود، والواقع صنع حقيقة مصطلح (الاستمرار). الرواية المدينيّة تعبّر عادة عن الاستمرار.

• سرديّاتك بعامّة مكتسية بفنيّة مرتفعة تبدو من خلال معمار فنيّ متنوّع، وتشكيل بنائي متماه مع تدفق سردي، مندغم بحدثين اجتماعي ووطني مشترك، فما حظ كلّ دالة على حدة ممّا سلف، في رواية ما كنموذج تطبيقي؟



– الاجتماعي هو الواقع أي (المادي). وأما الوطني فهو الحلم أو المثال أي (الروحي). ومعظم أعمالي وقعت في ساحة يتجاذبها قطبا المادي والروحي فيتماهى أثر القطب في الآخر، وتضيع الحدود التي يفترض بها أن تدل على الواحد منها. وبظنّي أنّ هذا التمازج هو من صفات كيمياء الكتابة الفنيّة، لذا أراني عاجزاً عن تحليل ما أكتب، بينما تتوفّر هذه القدرة للناقد.

• تبدو رواياتك المتابعة غارقة في كآبة ماض مستمر، وتوحي بأنّ لا مستقبل لقوانا الفاعلة لأنّها مدمّرة بالإحباط. والكتابة تفقد إبداعها عندما تفقد مستقبلها، كيف لم تفقد رواياتك توهّجها رغم تسربلها بالكآبة؟

– كانت (روزمانة) التاريخ التي عشت أيّامها كما يلي:

– ولدت في السنوات مابين حربين عالميتّين طاحنتين. وخرجت عائلتي من الأسكندرية التي ولدت فيها لسلخها عن جسد الوطن. وطفولتي الحلبيّة شهدت الاستعمار الفرنسي والفقر.

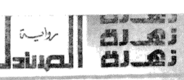
– وتمثّلت التراجيديا العربيّة بمأساة فلسطين الأولى، فكان الساطور الصهيوني يقتطع من اللحم العربي ما يريد وكان الرأس العربي يطأطيء بذل لا كما نريد.

– العدوان الثلاثي على مصر، وفجيعة حزيران، (والروزمانة) تقلّب أوراقها مع تقلّب العرب على نار المذلة.

فأيّ عصر عشته، وأيّ نصيب لي من زمان الخسارة والذل!

ومع كل ما عاصرته فإن ذبالة الأمل عندي مازالت تتوقع توهجاً، وتلك هي حكايتي مع الأدب. ويبدو أن فيروس الأمل ما زال سرّ أي انتاج عربي.

• في رواياتك بعامة تشابه في الرؤية وطريقة السرد، كما يرى الارتباط الدائم بالقاع، ما هي بواعث ذلك عندكم؟ وما مدى انطباقه على ما قدمته من سرديّات لافته؟ ولماذا؟





حلب المستقبل هو ما يشغلني بقوة أكبر من انشغالي بماضيها رغم محبتي لتراثها التاريخي والمعماري

– قد يكون للسؤال أساس من الواقع، إلاّ أنّني أعترف بأنّ جوابي له يكون أساس من الصحّة، فأنا عادة لا أعود إلى ما كتبت من قبل خوفاً من اكتشاف سقطة أو تكرار. النص المكتوب يظل حيّاً عندي، وإذا ما خرج إلى النور ما عاد يشكّل قضيّة لي.

• تبدو متعاطفاً مع شخصيّاتك الروائيّة، كأنّك لم تكتبها بحياديّة، هل يشكّل بعضهم جزءاً من ذاتك؟ وأيّة شخصيّة هي الأقرب إلى نفسك؟ ولماذا؟

– هناك شخصيات روائيّة تظل قائمة في بداخلي بأكثر ممّا هي أحداث الرواية ذاتها، وقد يكون مردّ ذلك إلى قوّتها الواقعيّة أو الوجوديّة، وإمّا لسبب عدم اكتمالها فتلح عليّ كي أستكملها. واستطيع الإقرار بأنّ بعضا من الشخصيّات فيها شيء منيّ أو أنّها حالة معاكسة لما أنا فيه فتمثل وضع النقيض. عدد من الشخصيات بات صديقا، وآخر شكل عداوة لي لا أستطيع التخلّص منها. أليست هذه فلسفة العلاقة بالآخرين؟

• رواية (بيت الخلد) وسواها روايات مكان يتماهى فيه الحدثان الاجتماعي والسياسي بتواشج كبير، هل من توضيح لهذه الرؤيا إن كانت كاشفة، وهي رؤيا مستمدّة من داخل موضوعها؟

– المكان في العمل الروائي يصبح حكماً للساحة لتظهير صورة الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة، الفرديّة والجماعيّة، الماضويّة والمستقبليّة، الماديّة والروحيّة، المكان الروائي هو المطبخ الذي يتم فيه التفاعل بين الأحداث والظواهر، فلا يكون هناك حدود بين الشخصي والعام ولا الاجتماعي والسياسي ولا أيّ شيء آخر.

• (دار المتعة – زهرة الصندل) روايتان توافقان مقولة (الرواية كتابة وليست تأليفاً) هل هدفت إلى شيء من ذلك إبّان مخاضهما الإبداعي؟ أم هما محاولة عبور فني نحو شعبيّة قراءة سرديّة مأمولة؟

– لكلّ رواية أرضها التي تنبت فيها فكرتها الأولى وأحداثها. ولكلّ رواية جوّها الذي تتنفس فيه شخصياتها. ولا تكتمل فنيّة الرواية إلاّ بالاختيار الحر لأرضها وجوها. ولذا يقال إنّ الرواية تكتب نفسها وتختار أسلوبها، ولا يكون لها من هدف مرسوم مسبقاً، لأنّها تصل إليه بفعل بنيتها، والرواية التي تجعل القارئ يقبل على استكمالها

بمحبّة وتفّهم هي حلم أيّ روائي، وسيكتمل هذا الحلم إذا ما الرواية أثارة التساؤل عند القارئ. فهل استطعت أن أحقق شيئاً من هذا؟

• حضور الذات المتماهية مع (محبّة) في باب الجمر كان لافتاً، نفذت منه إلى واقع حلبي معيش بامتياز، ما النقطة / المرحلة التي تدفّقت منها الأحداث؟ وماذا أردت أن تقول فيها ممّا قد لا يملك مفتاحه المتابع؟

– أحببت (محبّة) منذ لحظة ولادته التي لم تكن مخططاً لها. هو الذي رسم خطة مسيرته الأسطورية، وقد فوجئت باختفائه، فهل هذا هو سر الحلم في ولادته وموته؟.أكانت رؤيتي لحلب من خلال (محبة) أم أنّ (حلبي) ما كانت لتصبح واقعاً من غير (محبة)؟. (باب الحجر) خرج من الخيال، (والرأس) أكّد على معقوليّة اللامعقول و(الصالحاني) القادم من ساحة الظلم ليصبح ممثّلاً شرعياً للواقع، فكانوا جميعا الخلفيّة التي تبرز (محبّة) الذي يخيّل إليه أنّه من كتب رواية (باب الحجر).

• رغم انسراب الروايات بعامّة في مجار عميقة، إلا أنّ الأداة التعبيريّة، وطريقة تناول الحدث ثابتة، أكان هذا لأنّ المعطى ثابت، أم هو منحى أسلوبي مختار طواعيّة، ليحمل البصمة الخاصة أم ماذا؟

– بظنّي أنّ الجواب على هذه التساؤلات سيوجد عند ناقد متخصّص، وسأتعلم منه دون ريب فتكون عندي القدرة آنذاك على الإجابة الصحيحة.

• لو نُظر إلى الثابت والمتحوّل في متون السرديّات، سيرىُ التشابه والثبات في الثيم والدلالات مثل: الرأس - الكتاب والمكتبة - المقبرة والموت - الآثار - السجن - المثقّف - الرسائل القديمة ـــ الرحيل نحو الغياب - تلويحة أيد متعبة - حرائق مفتعلة - انكسارات - زواج فاشل........ لم الإلحاح على مثل هذه الصوى؟ وهل الموضوع المعالج روائيّاً يتعالق مع هذه الصوى شبه الثابتة؟

وليد إخلاصي

في الثقافة والحداثة

أنا أسير منهج التجريب في عملي الأدبي وهو ما يعني عدم امتلاكي لخطط مسبقة الصنع

– لو أنّي كنت أمتلك مخططاً للرواية أو أنّي أعمل وفقه لاستطعت أن أجيب على تساؤلاتك، وتلك هي المشكلة التي لم أفكر يوماً في وضع حل لها.

• ذكرت في متون السرد المتنوّع، الصحيفة الكهربائيّة، وسروال الجينز - ودور السينما ومصنع البلاستيك، وكليّة الطبّ...... هل كانت هذه المفردات موجودة في مدينة حلب، وتشير الأحداث إلى قدم زمن الروايات النسبي، الذي لا يتوافق مع الحوامل الروائية ، هل من توضيح؟

– لمّا كنت لا أملك القدرة على مراجعة ما كنت كتبت، فانا لا أستطيع الإجابة.

• لوحظ في ثنايا السرد تقاطع مع بعض الروائيين العرب:

- فاضل السباعي: في السرد على لسان البطلة المعلّمة، أو طريقة السرد الذاتي.

- إميل حبيبي: في العنّونة اللافتة وبساطة الجملة وشدّة دلالتها.

- زكريا تامر: في طريقة القص والرؤيا وتداخل الحدث.

- عبد الرحمن الشرقاوي: في وصوف الريف أحياناً وفي الفلاح.

- يوسف إدريس: في السرد المتماهي مع نقد الواقع بعمق.

هل هذا من تشابه مناخ الإبداع، أو من الرؤية المتشابهة لعامّة المبدعين؟

– لا أستطيع التنكر للتشابه الذي حدث بين طرائق السرد.

• بعد هذا الكم الكبير من الإبداع في حقل السرديّات، هل ترى السرديّات العربيّة قادرة على مساءلة واقعنا المعيشي والوجودي والنفسي والسياسي، في الزمن المتردّي؟ وشكراً لصبركم وطول أناتكم، وتفضلكم بالإجابات الماثلة.

– وفق ما قرأته من أعمال عربيّة في حقل القص من رواية وغيرها، أزعم أنّ نسبه كبيرة منها أثبتت قدرتها في تلك المساءلة، وبنسبة أفضل من أعمال الأضراب والسياسيّين.

*كاتب من سوريا
ziadmis@hotmail.com

نساءٌ رَشقْنَ قلبي بالعنب

جلال برجس *



حُمّى

كطفل تَنَهّدَ شوقاً لتفاحةٍ
على أمها
تَنَهّدتْ حُمىً
وارخيتُ على صهوة الريحِ
لها قُبلةً
تذوب هياماً
كوَعَلٍ يحز المسافة بالبروق
راحتَ لتكتبَ
لَهفَ روحي للحياة
على خدها

بنات الشام

بنات الشام
عطرْنَ ذاكرتي القديمةَ في الرمالِ
بكَرْكرة الياسمين
وذوّبنَ قلبي
كقطعة ثلج
تكابد لَعْلعاتَ الظهيرة
في عُقر تموز
بنات الشام
طبَعْنَ على ثغر حرفي قُبلة الشعر
وخضبْنَ قلبيَ بالرضاب
بنات الشام
ياويح ضحكَتهنَّ
ستبقى تَرُشُّ ذاكرةَ البداوة
في نهنهات روحيَ بالهُلامِ
وشهْوَة شعر
تُصلي عليَّ
انا الولد المعَمّد
بما باح الجدود عن الهوى العذري:
قلب كأجنحة الفراشة
يَساقط عُمراً
يفيض محاجر لاتجفُّ
ويحفل بالندى
ضوءَ يدلُّ الحمامَ
على سدرة الروح
ومهوى الأغنيات.
بنات الشام
بادئة العقيق في رعشة القرْطِ
وهنَّ
نهاية الأمنيات

نساءٌ رَشقْنَ قلبي بالعنب

النساء اللواتي
على ضفَة النهر طوّحنَ
للشمس المناديلَ
النساء اللواتي
مَشيْنَ
على سَهْوة الماء عَرايا
وأيقظْنَ
في خدر الرمال
القناديلَ
النساء اللواتي
هناك جَلَبْنَ
شرْنَقة الفَراش
وزوَّجْنها بالزَّغب.
النساء اللواتي
على ضفة النهر
يغْزِلْنَ المساءات
يدْلُقْنَ في روحيَ الآنَ
شعراً
ويرْشُقْنَ
قلبيَ بالعنب

امرأة تَعْشوْشِبُ ذهباً

امرأةٌ
أبلغُ من أنثى
تخدش طوْد الصمتْ
تهمسُ
للماءِ
وترمي للشمس
كلاما لبنيا:
يا شمسُ
خذي ضوئي الباهتَ
واعطيْ
ما دار بخلد دمي
آخر يَعْشوْشِب
ذهباً
علَّ مجازي
يَمنح قافيتي
عنباً
أو ماء.
امرأةُ
أحلى امرأة
في درب التبّانة.

* شاعر أردني
Jalalghlelat@yahoo.com

شعر

شعر

النهر وصوت الغيتار

طالب هماش *

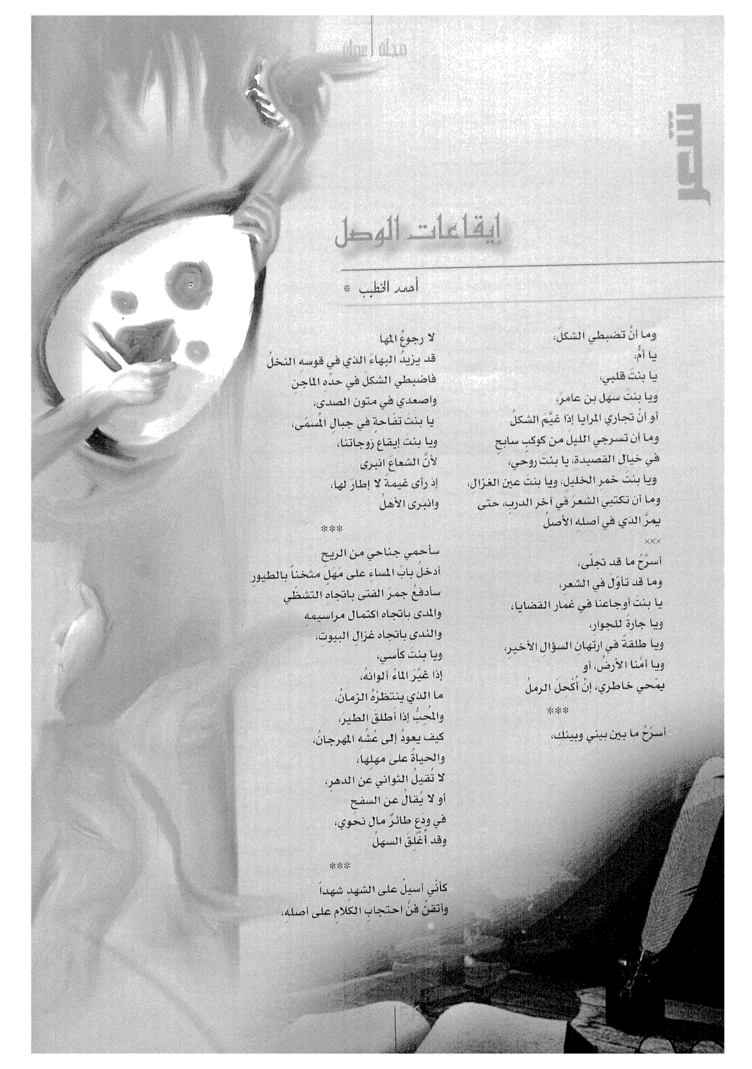
سامحتكَ بالقلبِ اليائسِ يا زريابْ
النايات ترفرفُ كالبجعاتِ على كونشيرتو العاشقِ
والمطرُ العاطرُ يهطلُ أوتارا أوتارْ
والنهرُ يسيلُ زلالاً مع صوتِ الغيتارْ
فيمَ سكوتكَ
والسكرُ مسيلُ دموعِ العينِ على الأكوابْ
فيم سكوتكَ يا زريابْ
المغربُ أسرابُ نجوم
تتشعشعُ في بستانٍ شموعْ
وسلالٌ تتنزّل فوق سلالْ
والعاشقُ يبكي من فرطِ جمالِ الينبوعْ
والجسدُ الأبيضُ للمرأة ينبوعُ جمالْ
والخمرةُ ذاتُ الطعمِ الرائعِ
تتقطرُ صافيةً مثلَ كرياتِ البلورْ
فتجمّر في الكأسِ نقاطُ النورْ
والقمرُ الأروعُ فوق نواظرنا
يتوالدُ
في الليلِ هلالاً بعد هلالْ
هوذا الليلُ كثوبِ العرسِ
يهرهرُ زهراً أخضرَ فوق خدودِ الدنيا
والفجرُ يشقشقُ في المشرقِ أسراباً أسرابْ
وأريجُ الرمانِ يفوحُ على وجهِ فتاةْ
جهجهَ في شهوتها المشمش
وارتعشَ الطلّ

فراحت ترقصُ كالغيمةِ فوقَ رؤوسِ الأشجارْ
اعزفْ نغماً مزمارياً يطربُ هذا القلبَ
لترقصَ روحُ العاشقِ
كالكروانِ على رجعِ زغاريدِ المزمارْ
حلّ ضفائرَ أنثاكَ ترفرفُ فوق جمالِ الكونِ
شرائطَ أفراح
وزرازيراً وطيوراً بعد طيورْ
فالفتياتُ نوافيرُ
تتعاشقُ في رقصتها المائيّة
والتفاحُ صدورْ
ماءٌ أبيضُ ماءٌ أزرقْ
ماءٌ يشربُ ماءَ النورْ
وأغانينا في سكراتِ الأعراس
نواعيرٌ تتوقفُ ثم تدورْ
أسمعنا عزفكَ
موسيقاكَ ذراعٌ بيضاءُ تهزُّ سريرَ النائم
في فردوسِ أغاني
وتلامسُ أقداحٍ تتصادى فوق صواني
وأغانيكَ نساءٌ تأخذني بين يديها الدافئتينِ
وترضعني ماءَ النورْ
فعناقيدٌ تتدلى فوق فمينِ رضيعينِ
ولوزٌ يتسلّقُ سورْ
.. عصفورٌ يتعذّبُ في مزمورْ
موسيقاكَ حبيباتُ المشمشِ إذ
تتساقطُ من غصنِ الصبحِ
وحبّاتُ الخوخِ المجروحْ
وسحابةُ صيفٍ هيفاءْ
تردُّ نسائمُها الروحْ
موسيقاكَ دموعٌ تنزفُ من قلبِ صديقٍ صدوقْ!
فيمَ سكوتكَ والأقمارُ على بركِ الشهوةِ
تلعبُ بين أيادينا
لعبَ العاشقِ والمعشوقْ
فيم سكوتكَ يا زريابْ

حنجرةُ العاشقِ عصفورٌ في الشوقْ
حنجرةُ المرأة سكّرةٌ ذابت
في ماءِ العنّابْ
فالأجراسُ تدقّ وزيزانُ الحبّ تغني في الورد
وريشاتُ النور تلوّنُ بالأخضرِ والأزرقِ والأحمرِ
بستانَ شروقْ
والأرواحُ حماماتٌ تتغازلُ نشوى
في الأفقِ الخلاّبْ
سامحتُ سكوتكَ بالقلبِ اليائسِ يا زريابْ
ما شرّقَ بالحزنِ الأترابُ
ولا غرّبَ بالشوقِ الأصحابُ
ماذا أخذَ الحبُّ من الأحبابْ
وماذا خلّى للعشقِ الغيّابْ
لم نفتحْ بابَ القلبِ على القلبِ
ولا بابَ الروحِ على الروحِ
لنقطعَ دربَ العمرِ سكارى
والبابُ على البابْ
لم نفتحْ غيرَ شبابيكِ الليلِ على الأغرابْ
لكني الآنَ مليءٌ بالصمتِ الربانيّ
وحزنِ العود
أضمُّ غناءَ البلبلِ في غيبوبةِ ساعاتِ اللوز
وأغفو كالكأسِ على ماءِ السهرِ الظمآنْ
يا ربَّ العودِ أنا الآنْ
أسمعُ موسيقايَ المهموسةَ في نفسي
تتسقسقُ بين نعاسِ الليل
وإغفاءةِ روحِ السكرانْ
فأرى قديسًا يبكي في جوفِ كمانْ
يا زريابُ لقد راقَ الليلُ
وشاعَ سكونٌ أزرقُ في الغسقِ السرانيّ
وراحَ السكرُ يروقْ
صافَ عزفكَ في إغفاءةِ روحِ الشاعرِ صفوانْ
فأذبني ذوبانَ الغصّةِ في صعداءِ القلبِ
وأسكرني بأغانيك
لأسرحَ فوقَ جمالِ العالمِ فوقْ
أسكرني كي أتمايلَ كالنساكِ
على تعزيمةِ موسيقاكْ
فأجنحةُ البهجةِ ترقصُ دائرةً
كفراشاتٍ حول سراجِ النوم
وقلبُ الشاعرِ يرقصُ كالمتصوّف
فوقَ بساتينِ الكرزِ المشوقْ
أقدسُ ساعاتِ الغبطة
أن تتراءى في إشراقةِ نورِ
رؤيا الخالقِ للمخلوقْ
أجملُ حالاتِ العزلةِ أن نسمعَ في الموسيقى
أصواتَ أحبّتنا الغيّابْ
إعزفْ نغماً مزمارياً يا زريابْ!
فأنا مغمورٌ بجمالِ سماواتِ الصيفِ
أناغمُ روحي مع روحِ الكون
كأنّي قدّيسُ الدنيا العذراءِ ورائيها
وابنُ الإصغاءِ على شباكِ لياليها
وحفيدُ مراثيها حين تدورُ الراحُ
مراحاً بعد مراحْ
في الصبحِ يطهرُ رؤيايَ شروقُ الشمس
وفي الليلِ أطهرُ قلبي بأهلّاتِ هلالِ الأفراحْ
مجروحاً أتلامسُ مع صوتِ الناي
وشفّافاً مع تعزيمةِ موسيقى
أتلامسُ مع أنثاي إذا سكرَ الغيتارْ
تلامسَ أقداحْ
نتلامسُ بالأعينِ في غيبوبةِ سكرٍ بيضاءَ
فتسقيني العسلَ الأبيضَ من عينيها المسكرتين
وأسقيها من عينيَّ لقاحَ التفاحْ
ما أحلى أن نتلامسَ بالأرواحْ
أن نتهامسَ مثلَ كنارينِ على زهرةِ دوارِ الفجر
كطاوسين عروسيّين
يرفّانِ على إطلالةِ شمسٍ بصباحْ
فالليلُ خياليٌّ
والحزنُ سماويٌّ والبجعاتُ النشوى
تتطايرُ في جوّ السهرةِ كالأرواحْ
فلماذا أرهفُ سمعي في ساعاتِ الصمت
فلا أسمعُ موسيقاكْ
ترخّمُ في الريحِ حفيفَ الأحبابْ
يا زريابُ الساكتُ في صدري
ما بعدَ جراحِ الشاعرِ في العشقِ جراحْ
ما من سببٍ للعشقِ ولا أسبابْ
كانت نقراتُ العودِ الباكي
تترقرقُ مثلَ حبيباتِ الأمطارِ على خشبِ البابْ
فلماذا انقطعَ الصوتُ
وصرنا كباراً
نتأملُ من شباكِ الشيخوخةِ كالأغرابْ
نتأملُ والأعينُ تغرورقُ بالدمعِ
خريفَ العمرِ الحافي
ورحيلَ الأسرابْ
سامحتُ غناءكَ بالقلبِ اليائسِ يا زريابْ!

*شاعر من سوريا

شعر



شعر

إيقاعات الوصل

أحمد الخطيب *

وما أنْ تضبطي الشكلَ،
يا أمُّ،
يا بنتَ قلبي،
ويا بنتَ سهل بن عامرٍ،
أو أنْ تجاري المرايا إذا غيّمَ الشكلُ
وما أن تسرجي الليلَ من كوكبٍ سابحٍ
في خيالِ القصيدة، يا بنتَ روحي،
ويا بنتَ خمر الخليل، ويا بنتَ عينِ الغزالِ،
وما أن تكتبي الشعرَ في آخر الدربِ، حتى
يمرَّ الذي في أصله الأصلُ

xxx

أسرّحُ ما قد تجلّى،
وما قد تأوّلَ في الشعر،
يا بنتَ أوجاعنا في غمار القضايا،
ويا جارةً للجوار،
ويا طلقةً في ارتهانِ السؤالِ الأخيرِ،
ويا أمّنا الأرضُ، أو
يمحي خاطري، إنْ أكحلَ الرملُ

***

أسرّحُ ما بين بيني وبينكِ،
لا رجوعُ المها
قد يزيدُ البهاءَ الذي في قوسه النخلُ
فاضبطي الشكلَ في حدّه الماجنِ
واصعدي في متون الصدى،
يا بنتَ تفاحةٍ في جبال المُسمّى،
ويا بنتَ إيقاعِ زوجاتنا،
لأنَّ الشعاعَ انبرى
إذ رأى غيمةً لا إطارَ لها،
وانبرى الأهلُ

***

سأحمي جناحي من الريح
أدخلُ بابَ المساء على مهلٍ مثخناً بالطيور
سأدفعُ جمرَ الفتى باتجاه التشظّي
والمدى باتجاه اكتمال مراسيمه
والندى باتجاه غزالِ البيوتِ،
ويا بنتَ كأسي،
إذا غيّرَ الماءُ ألوانَهُ،
ما الذي ينتظرُهُ الزمانُ،
والمحبُّ إذا أطلقَ الطيرَ،
كيف يعودُ إلى عُشّه المهرجانُ،
والحياةُ على مهلها،
لا تُقيلُ الثواني عن الدهرِ،
أو لا يُقالُ عن السفح
في ودعِ طائرٌ مالَ نحوي،
وقد أُغلقَ السهلُ

***

كأنّي أسيلُ على الشهد شهداً
وأتقنُ فنَّ احتجابِ الكلامِ على أصله،

وأنجو من الموت في غير ما كان من مرضٍ،
ثمَّ أغفو على حُصُرٍ في البيوتِ،
ويا بنتَ هذا الرهانِ،
إذا أُرْهنَ الشكلُ في شكله،
ما عسى يفعل الفعْلُ!!

***

غزالان من مرمرٍ في الحديقة يتكئان على القولِ،
قولي لريح المكانِ،
هنا ساحة الشهداءِ،
وفصلُ الخطابِ،
ودكانُ محمودَ،
يُعرضُ فيه الطريقُ الذي آخرَ الماءِ كان لهُ الفضلُ

***

غزالان من مرمرٍ،
واشتهاءُ قريبٌ غريبٌ،
وما غربةُ الاغترابِ لها حارسانِ،
ولكنها حاصرتني طويلاً،
حصارَ الضبابِ إذا انقشعَ الجهلُ

***

كأنّي بهذا أريدُ لها الوصلُ!!
أنا من بيوتٍ لها ألفُ بابٍ، إذا أُغْلِقَ البابُ،
وصْلي لها من فضاءِ طريِّ القوائمِ،
قومي، فقد أُنْذرَ الوصلُ

xxx

وأعرفُ مَسْكَ الطيورِ من الريشِ
خوفَ اتكاءِ الأساطيرِ على ما أسطرُ،
خوفي من الليلِ يظهرُ في أوّلِ الليلِ،
خوفي ابتداءً من العابرين إلى فضّة الروحِ،
خوفي من السيفِ يجتاحُهُ الوحلُ
وخوفي على ما أضاعَ الفتى،
يا بنتَ صبري على الجرحِ،
يا بنتَ حيفا التي ظاهرتني
على جسدٍ في الهزيعِ الأخيرِ من الموتِ،
خوفي على لحظِ ما أينعَ الكلُّ

***

أفيضي عليَّ إذنْ سُكّراً،
ثمَّ قيلي على السطحِ،
لو أنني ما رأيتُ الذي قد رأيتُ،
لقلتُ لها: يا بنتَ غزّةَ، هذا أنا واقفٌ
فوق رملٍ تطيشُ على ركبتيه المحاراتُ والظلُّ
أفيضي عليَّ إذنْ سُكّراً،
وادخلي في منامي،
فقد أيقظَ التفّاحَ إيقاعنا السّهلُ
لأنّا فتحنا المنازلَ سعياً،
ولم يسعَ فينا الذي في ثغره القولُ

***

تداركَ البحرُ أنّا في مفاصله
وزنانِ في لغةٍ، والأصلُ معقودُ
هُما من العينِ أغنى مقلةً ويداً
ووافرُ البحرِ في مرساته الجودُ
تداركَ البحرُ ثوباً بُرقعاً زمناً
والقولُ عند نبيذ القولِ مشهودُ
إنّا فتحنا بأيِّ الوزنِ مُعضلةً
والوزنُ بعد طنينِ النحلِ منشودُ

***

إذنْ ليس آسى على كلِّ ما جاوزتْهُ الظلالُ،
ولا أستقلُّ الكلامَ لأنجو من النحوِ،
نحو اقترابِ دمي من بطونِ البلادِ،
ويا بنتَ أمّي،
أنا ما لبستُ ثيابَ الحدادِ،
ولا قلتُ للماءِ هذا دمي،
غير أنّي تركتُ رسالتَهُ بغتةً
في الحقولِ، فشاهدها النَملُ

***

كأنّي بهذا أريدُ لها الوصلُ
هنا في استدارةِ شكلِ الجبالِ،
السهولِ،
البحارِ،
ولا حارسٌ ناقصٌ،
أو غبارٌ نأى عن سفره القتلُ
كأنّي ولو في اقترانِ الخسوفِ مع الأرضِ،
أو في امتشاقِ الكسوفِ كأنّي أريدُ لها الوصلُ

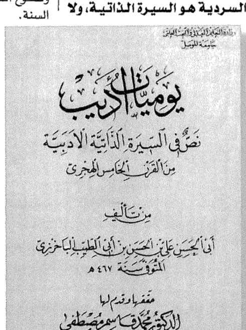
• شاعر أردني

السيرة الذاتية التراثية
بلاغة القراءة وإشكالية المحتوى

د. محمد صابر عبيد*

تتناول هذه القراءة الإنجاز المهم الذي قدّمه الدكتور محمد قاسم مصطفى - تحقيقاً ودراسة - بعنوان ((الروزنامجتان)) للباخرزي(١)، وهو نص - كما يصفه المحقق - في السيرة الذاتية الأدبية من القرن الخامس الهجري، في محاولة لرصد أنموذج من نماذج جنس أدبي يحظى بأهمية كبيرة في المدوّنة السردية هو السيرة الذاتية، ولا سيما أن النص متقدم نسبياً وله أهمية كبيرة على هذا الصعيد.

قام الدكتور محمد قاسم بتحقيق هذه المخطوطة والتقديم لها، وكان هذا التقديم الموسوم بـ ((المفهوم والتحليل))، بمثابة مقترح لقراءة أدبية ونقدية تقف على الخصائص والأصول التي تتحكّم في بناء هذا الجنس الأدبي السردي، وتسعى إلى إدراج هذا النص ضمن سياق فن السيرة الذاتية الأدبية.



طرح المحقق/الدارس الكثير من الآراء والأفكار والقيم الفنية والموضوعية التي تتعلّق بهذه الوثيقة الفنية المهمة، التي تحتاج - في تقديرنا - إلى مناقشة تسعى إلى إخضاع المسافة النقدية بين بلاغة القراءة وإشكالية المحتوى لتحليل علمي دقيق، يستهدف أول ما يستهدف تقويم هذا العمل المهم بكيانه النصّي، والإشادة بالجهود الكبيرة المضنية التي بذلها المحقق في إخراج هذا النص إلى حيّز الوجود، سواء على صعيد العمل التحقيقي أم على صعيد الإجراء القرائي، ومن ثم مناقشة الفكرة الأساسية في الدراسة التي تنهض على اعتبار هذا النص نصاً في السيرة الذاتية الأدبية.

المفهوم: سياسة الدفاع عن الأنموذج

حاول المحقق في مقدمته القرائية ((التقديم/ الدراسة)) أن يضع مفهوماً محدداً للسيرة الذاتية الأدبية، بما يخدم شكل وطبيعة ((الروزنامجتين))، ويجعلها داخل دائرة هذا الجنس الأدبي بأي شكل من الأشكال، على النحو الذي يسهّل عليه إقناع مجتمع القراءة بأهمية النص بوصفه سيرة ذاتية أدبية.

فنقل في البداية ما أورده «الخوارزمي» في «المعجم الوسيط» من تحديد لمصطلح الروزنامجة أو الروزنامة، التي هي عنده «كتاب اليوم» الذي يتم فيه معرفة الأيام والشهور وطلوع الشمس والقمر على مدار السنة.

أما محمد حسن آل ياسين فقد عرّفها بـ ((اليوميات)) بوصفها ترجمة للكلمة الفارسية ((الروزنامجة))(٢)، وجاء في دائرة المعارف البريطانية إن ((اليومية)) هي تسجيل يومي للتجارب، والملاحظات، والخبرات، والآراء الذاتية، وقال المحقق إن ((هذا التعريف المعاصر موافق لمفهوم الصاحب والباخرزي في روزنامجتهما))(٣).

وهذا يعني أن الروزنامجتين هما - على هذا الأساس - تسجيل يومي - للتجارب - الملاحظات - الخبرات - الآراء الذاتية، وبحسب ما يراهما المحقق، وعلى

النحو الذي يدخلهما في جنس السيرة الذاتية الأدبية.

وفي الوقت الذي يكون فيه عنصر «الملاحظات» ممثلاً لبنية خارجية في التشكيل النصّي السيرذاتي، فإن العناصر الأخرى «التجارب/الخبرات/الآراء الذاتية» ذات تشكيل بنائي داخلي في هذا السياق الإبداعي للجنس الأدبي.

على هذا الأساس فإن وصف المحقق لنص الروزنامجيتن بأنه يحتوي هذه العناصر المشكّلة للجنس الأدبي، وأن مفهوم الباخرزي في نصّه هذا موافق للتعريف المعاصر الذي نقله المحقق عن دائرة المعارف البريطانية، أمر يحتاج إلى نقاش للتدقيق في هذه العناصر والبرهنة على مدى موافقتها للتعريف بهذا الخصوص.

إذ إن نص الروزنامجتين قد توافر في هذا الإطار وضمن تحديد سياق العناصر المشكّلة للمفهوم على الكثير من «الملاحظات»، وعلى جانب بسيط ومحدود ومختصر من «التجارب/الخبرات/الآراء الذاتية»، فهذه العناصر الثلاثة يجب أن تتأصل في السيرة الذاتية عبر مواقف فلسفية وتجارب حيّة عميقة ترتبط بهذه المواقف، وتتمخّض عن قيم كبيرة تسوّغ عملية اعتماد هذا الفن وسيلة للتعبير.

وهي إن وجدت في هذا النص فلم توجد إلا بشكلها السطحي العابر، الذي لا ينطلق من رؤية فلسفية عميقة تؤهّله لتمثيل العناصر على نحو مفهومي شامل ودقيق، وتسوّغ إدراجه . بعد ذلك . ضمن الفضاء التشكيلي لهذا الفن.

بذلك لا يمكننا أن نعدّها ((سيرة ذاتية أدبية)) بالمعنى الفني الدقيق للجنس الأدبي السيرذاتي، لأنها يجب أن لا تكون «حديثاً ساذجاً عن النفس» ولا هي «تدوين للمفاخر»، بل يجب أن يكون كاتب السيرة على قدر كبير من الجرأة والذكاء والقصدية، بحيث يحدّثنا عن دخائل نفسه وتجارب حياته بعمق وصراحة وحيوية، وهذا ما افتقدناه على نحو كبير في نص الباخرزي الذي قد يكون خلا تماماً من هذه الخاصية النوعية المهمة، وانهمك بدرجة أكبر في الجمع والنقل والرواية.

نقل المحقق لخدمة الغرض ذاته رأياً في أبرز خصائص فن السيرة الذاتية للدكتور يحيى إبراهيم عبد الدايم في كتابه ((الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث)) يحدد فيه مفهوماً فنياً للترجمة الذاتية، التي يعتقد أن هذا النص يمثل على نحو ما شكلاً من أشكالها، يقضي بأن أبرز خصائصه المميزة أن يكون لها بناء فني واضح، مرتبة فيه الأحداث والشخصيات، ومصوغة صياغة أدبية محكمة(٤).

وإذا كانت هذه الخصائص الثلاث التي قدّمها الدكتور عبد الدايم في كتابه المبكّر عن هذا الجنس الأدبي «البناء الفني الواضح/ترتيب الأحداث والأشخاص/صياغتها صياغة أدبية محكمة»، قد توافرت في نص الروزنامجتين، فإن خصائص أخرى أكثر أهمية أغفلها التعريف، وأهملها المحقق، وخلا منها النص.

لعلّ في مقدمتها ضرورة قيام هيكل البناء على «البعد الذاتي» المستند إلى قاعدة فكرية تفلسف الموضوع وتبرر قيامه، هذا البعد الذاتي في قيمته النوعية التي تجعل من الذات محوراً مركزياً تنهض عليه فكرة بناء السيرة الذاتية .

ربما نستطيع بعد هذه المراجعة للمفهوم التي أخضعها المحقق لسياسة واضحة تستهدف الدفاع عن الأنموذج، المراد هنا إدراجه ضمن دائرة فن السيرة الذاتية، ومنح النص صفة إضافية ليست من جنسه، أن نشعر برغبة أصيلة لديه لمقاربة النص على هذا الأساس خلافاً لحقيقة توجهه نحو مجال فني وأجناسي آخر.

إن الواضح في صياغة نص الروزنامجتين أنه يمكن أن ينتمي إلى الصنف الإخباري المحض من السيرة الذاتية، الذي يقوم على تسجيل الحكايات ذات الطابع الشخصي وروايتها والتعريف بأجوائها، وهي تقدم على شكل تجربة، أو خبر، أو مشاهدة، أو ملاحظة، يتخللها وصف ميداني للأحداث العارضة، وتسجيل للمذكرات التي كتبها صاحبها تحقيقاً لغاية تاريخية بالدرجة الأساس.

لاشك في أن المقصدية في التأليف تمثّل ميثاقاً قرائياً مهماً لتحديد هوية الجنس الأدبي، على المتلقي أن يلتزم به ويتقيّد بحدوده من أجل الوصول بقراءته . إذا ما توافرت لها الشروط الصحيّة الأخرى . إلى مرحلة بلاغة القراءة، وهو ما لم يقرره الكاتب في مشروعه لتأليف هذا الكتاب، بل أضافه المحقق تقديراً منه أن النص يمكن أن يدرج ضمن سياق هذا الجنس الأدبي في أنموذجه هذا .

البناء الفني وعمومية الأحكام

قرّر المحقق في تحليله لنص الروزنامجيتن أنهما تنتميان انتماءً مباشراً وحاسماً إلى فن ((السيرة الذاتية الأدبية))، وفق المواصفات الفنية والبنائية التي أسبغها عليها، إذ إنها تعدّ في رأيه نمطاً من أنماط السيرة الذاتية الأدبية، وقدّم فيها فناً واضح الملامح في عناصر العمل الأدبي التي شكّلتها .

وهو يميل في الوقت نفسه إلى أنها ((جنس أدبي أتقنه الباخرزي، وهيأ له الإمتاع الفني من جماع أحداث ومشاهد وشخصيات وبناء))(٥)، إذ يجتهد في حشد شبكة من العناصر التي يمكن أن تؤهّل النص للانخراط في جنس السيرة الذاتية.

ويمكننا أن نستخرج من هاتين الملاحظتين اللتين أوردهما الأحكام الآتية :

١ . فن واضح الملامح.

٢ . جنس أدبي أتقنه الباخرزي.

٣ . هيأ له الإمتاع الفني من جماع أحداث ومشاهد وشخصيات وبناء.

ففي الوقت الذي تكون فيه عبارة ((فن واضح الملامح)) غير دقيقة تماماً وغير واضحة قياساً إلى واقع النص وهويته الأجناسية، وعبارة ((جنس أدبي أتقنه الباخرزي)) لا تخلو من عمومية وإطلاق ومجازفة وصفية، وخلو من وضع القواعد والقوانين التي يجب أن تحكم الوصف بوصفه جنساً أدبياً، فإن العبارة الثالثة ((هيأ له الإمتاع الفني)) قد تصدق على عموم النص وبنسب متفاوتة.

ثم أن وصف محتوى العمل بوصف ((جماع أحداث.....)) ربما يخرجه بعض الشيء من ذاتيته الواجب

حضورها في فن السيرة الذاتية، فالسيرة الذاتية لا يمكن أن توصف. في سياقها الاصطلاحي والمفهومي . بأنها جماع أحداث ومشاهد وشخصيات وبناء، لأن البناء الفني . على الأقل . في هذه الحال سينحو نحواً تلفيقياً، وهو ما حصل فعلاً لنص الروزنامجتين في جزء كبير من نظامه البنائي، إذ فقد التمركز حول الذات السيرذاتية الساردة وذهب باتجاه الجمع والعرض لحالات أدبية خارجية.

أما على صعيد الغاية الأساس من كتابة هذا النص فإن المحقق يميل إلى عدّها عملاً في الجمع والحفظ والتوثيق، ((كما فعل في دميته التي وضعها لنظام الملك، ذلك أنه جمع فيها شعراً ونثراً لعلماء وأدباء التقى بهم، وحفظ لنا ما سمع منهم، بحيث كانت مصدراً أو مرجعاً مهماً لهم))(٦).

هذه الغاية تسهم . في تقديرنا . إسهاماً واضحاً في إخراج العمل من دائرة السيرة الذاتية بمعناها الاصطلاحي الدقيق، فإذا كانت غايتها علمية أو موضوعية، وكان النص مصدراً أو مرجعاً مهماً لهم . بحسب ما يرى . فالأحرى به أن يكون عملاً أدبياً ملحقاً بكتابه السالف ((دمية القصر))، إذ إن واقع الرواية والجمع والحفظ والتوثيق هو المهيمن الواضح في واقع العمل كما هي الحال في الدمية، إلى الدرجة التي لم تستطع فيها العناصر الذاتية . التي لم يخل منها العمل على نحو ما . إنقاذه من تاريخيته ومرجعيته، وانصرافه إلى شكل آخر من أشكال الكتابة الأدبية.

ربما كان لسيطرة الشعر . جمعاً ورواية وعرضاً . على الفعل الإبداعي داخل النص وهيمنته على الشكل العام للهيكل البنائي، سبب مهم من الأسباب التي تدعونا على عدم الإقرار بأن الجنس الأدبي لنص الروزنامجتين، ينتمي انتماءً حاسماً ونوعياً إلى فن السيرة الذاتية الأدبية، فقد كان الباخرزي ((في أغلب الأحيان يقول شعراً أو ينقل لنا شعراً عن غيره من معاصريه، ويجتزئ ببيت أو أبيات من القصيدة فلا ينقلها كاملة، ويقتصر منها ما هو شرط الروزنامجة))(٧).

وقد بلغ ما ورد من شعر الباخرزي والأديب البارع الزوزني فيهما . كما يقول المحقق . أكثر من خمس مئة بيت وغيرهما خمسة آخرون أكثرهم شعراً بلغ عدد أبياته تسعة عشر بيتاً، فضلاً على أن هذا الكم الهائل من الشعر المجموع والمعروض لا يدخل في دائرة الذات على نحو مخصوص وإجرائي، فإنه قد أورد قسماً آخر من الشعر ((في أثنائهما تضميناً أو اقتباساً لشعراء مثل مجنون ليلى والبحتري وابن المعتز))(٨).

أغلب هذا الشعر الوارد في الروزنامجتين لا يتمتّع بقيمة فنية وإبداعية كبيرة ولا خصوصية شعرية متميزة، فهو شعر اخواني ومناسباتي ووصفي مجرد وبسيط، ولا يمكن في أي مقياس أجناسي أن يسهم هنا في خدمة فن السيرة الذاتية الأدبية، التي يسعى المحقق إلى تكريسه ووصف هذا النص به.

وإذا أضفنا إلى ذلك ذكر الباخرزي للكثير من الشخصيات المختلفة على صعيد وصفي غير تداخلي، ووصفه الخارجي لـ « زوزن » التي يسميها « البصرة الصغرى»، على نحو قال عنه المحقق أنه لم يره في مصدر أو مرجع آخر، على الرغم من عدم ارتباطه بالأحداث ارتباطاً حركياً، إذ إن بنية المكان السيرذاتي يجب أن تكون جزءاً لا يتجزأ من بينة الحدث في البناء النصّي السيرذاتي، فإن كل ذلك إنما يسهم في إبعاد النص عن منطقة السيرة الذاتية، ويدرجه في سياق كتابي آخر.

ثم توافرت الروزنامجتان على عدد من الرسائل القصيرة المتبادلة التي افتتحت بشعر وأحياناً يرد في أثنائها شعر، ويرد اسم كاتبها في بدء الرسالة، ونجد رسائل وردت إشارة إليها أو فحواها، مما يبعدها مسافة أخرى عن منطقة السيرة الذاتية، لأن هذه الرسائل لا تعمّق صورة الذات الساردة في بنية النص.

فيجدر بنا أن نتساءل هنا أين موقع ((الذات)) في هذه المداخلات المتنوعة، التي تتسم بخارجيتها وإسهامها في تغييب الذات، على نحو تفتقر فيه إلى السيطرة على مجريات الفعل داخل كيان العمل الفني، بحيث تبدو وكأنها لا علاقة لها بالموضوع المعروض ولا صلة جوهرية لها بما يحصل من حراك أدبي أو حيوي.

إن ((الذات)) في هذه الحالة ستكون أداة سياقية ورابطة للأحداث حسب، في الوقت الذي يجب أن تكون فيه المحرّك الأساس للفعل، والموجّه الجوهري لحراكه الميداني، ومركزاً فاعلاً لاستقطاب أحداثه، لذلك فإن نص الباخرزي في هذه الحالة يعدّ . في مقياس التراتبية النصية لفن السيرة . ((سيرة أدبية)) أكثر منه ((سيرة ذاتية أدبية)).

في مناقشة طبقات العمل الفني أكّد المحقق أن الباخرزي عوّل في روزنامجتيه ((على الأداء القصصي في ما يتصل بالأحداث والمناسبات التي بنيتا عليه، والشخصيات وعلاقاتها وحواراتها، والسرد والوصف، اللذين يلجأ إليهما، ورسم البيئة (المكان) الذي جرت فيه الأحداث وتحركت فيه الشخصيات))(٩).

وإذا كان جزء من هذا الكلام ينطبق على واقع العمل، فإن الجزء الأكبر لا ينطبق، إذ إن الأداء كان حكائياً أكثر منه قصصياً، والشخصيات وعلاقاتها وحواراتها لم تكن ذات نسيج قصصي واضح، والسرد والوصف جاء فيها على طريقة الرواة الذين لا يتقصّدون القصّ قدر تقصّدهم إذاعة الخبر وإيصال المعلومة، فضلاً على أن رسم المكان كان رسماً وصفياً خارجياً، ولم يكن نابعاً من طبيعة الأحداث.

ما يؤكّد هذه التصورات والمقترحات الكلام الذي أورده المحقق في صدد تقويم أسلوب الباخرزي في عمله هذا، إذ لم يكن يختلف من جهة عن ((أسلوبه في دمية القصر ورسالة الطرد))(١٠)، كما أنه ((لا يخرج عن أسلوب كتّاب عصره وخصائصه))(١١) من جهة أخرى.

وفي الوقت نفسه كان الباخرزي نفسه ((يفيد من ثقافته المتنوعة وذخيرته من الموروث في صياغاته الأسلوبية))(١٢)، ويكثر من ((التفاته إلى المعاني والتراكيب والألفاظ محاكاة واقتباساً وتضميناً))(١٣)، فإن نصّه جاء مخلصاً للتعبير عن هذه الذخيرة

الثقافية المتنوعة أكثر من إخلاصه للتوجّه نحو إنجاز فن السيرة الذاتية الأدبية، الذي يحتاج إلى قصدية صريحة في التوجّه الكتابي والإنجاز النصّي.

إن المحقق بهذه المواصفات الأسلوبية يُفقد الباخرزي شخصيته الأسلوبية الواضحة، التي يمكن أن يتفرّد بها وينتج عبرها ((سيرة ذاتية أدبية))، إذ إن عنصر الإبداع فيها يكاد يكون نادراً إذا ما قيس بالمحاكاة والاقتباس والتضمين، ولاشك في أن فن السيرة الذاتية الأدبية يجب أن يخضع لرؤية ذاتية شديدة الخصوصية وعميقة التعبير، تنهج نهجاً أجناسياً واضحاً لإنجاز نص ينتمي إلى جنس أدبي معروف بلا جدال.

أما فيما يتعلّق بخاصية فنه فقد ((غلب عليه الحسّ الشعري، وهيمنت الصياغة العقلية، وخفف من غلواء ذلك الأسلوب القصصي وعناصر الأداء الفني))(١٤)، ولا ريب في أن كونه شاعراً فإن الحسّ الشعري يتسرب إلى كل ما يكتب نثراً، وهو ما يتوجب السيطرة على انسياحه وتدفقه وتمظهره في الكتابة النثرية.

أما هيمنة ((الصياغة العقلية)) عليه، فإن أسلوبه على الصعيد الفكري والمعرفي هنا لا يحتمل كثافة هذا المصطلح وثقله، لاسيما وأنه يتناقض «منطقياً» مع مصطلح «الحسّ الشعري»، وتحدثنا فيما تقدم عن مستوى الأسلوب القصصي، أما عنصر أو عناصر الأداء الفني فمصطلح عمومي يفتقر إلى الدقة والوضوح.

الاستنتاج العام

توصل المحقق في خاتمة ((التقديم . الدراسة)) الموسوم بـ ((المفهوم والتحليل)) إلى جملة من الاستنتاجات التي تمخّض عنها النص في شكله العام، خضعت لأحكام فيها الكثير من الشمول والعمومية والإطلاق.

إن الروزنامجتين في رأي المحقق ((أقدم نص كامل وصل إلينا على شكل يوميات أديب. في النصف الأول من القرن الخامس الهجرية))(١٥). وهما نص على شكل يوميات أديب وليس سيرة ذاتية أدبية، وثمة . بلا أدنى شك . فرق نوعي وشكلي بين الأنموذجين.

وكونه أقدم نص كامل وصل إلينا في هذا المجال أياً كانت التسمية، فإنه يعدّ في نظرنا عملاً مهماً يحسب للمحقق فيه فضل التحقيق، الذي انفق فيه . على ما يبدو . جهداً هائلاً، وفضل هذا التقديم الذي هو موضع مناقشة وجدل في هذه المراجعة، لكنه لا يُلزم بالتوجيه الأجناسي الذي انهمك في منحه إياه.

كما استنتج المحقق من تحليله للنص على صعيد الشكل الفني بأن الشكل ((لا نظير له في سيرة ذاتية أدبية في القديم، فهو مكتوب بأسلوب قصصي يقوم على الحكاية ووحدة الزمان والمكان والشخصيات والأحداث، وأسلوب أدبي متميز))(١٦)، وريادته على هذا الصعيد أيضاً لا تؤهله لأن يكون سبباً فنياً كافياً لإدراجه ضمن جنس أدبي معين.

وعلى الرغم من أن قدراً كبيراً من هذا الحكم المتسم بالعمومية يحتاج إلى اختبار ميداني في واقع النص، فإنه في شكله العام لا يجانب الصواب، لأنه اجتهد في قراءة النص على أساس تحليلي وتأويلي محدد، لكنه لم يتوغل في باطنية شكله ومحتواه بحيث يتمكن من تسويغ خلاصته في عدّ النص سيرة ذاتية أدبية.

ويمكن أن يُثار هنا سؤال فني . جمالي هو ما مقدار الفن في كل من هذه الوحدات في تشابكها النسيجي أيضاً ؟

واستنتج كذلك استنتاجات أخرى قد نعثر عليها في أكثر كتب التراث التي وصلت إلينا، إذ انفرد النص . بحسب المحقق . ((بحفظ طائفة من الشعراء والعلماء، وشعرهم ونثرهم، مما لم نعثر عليه في مراجع أخرى))(١٧).

كما نظر المحقق في أن الكتاب قدّم لنا في سياق معين من سياقاته ((جانباً مهماً من الحياة الأدبية في زوزن في القرن الخامس الهجري))(١٨)، ولم يغفل وصف الحالة الاجتماعية لزوزن وطبيعة الحياة فيها.

إن ((السيرة الذاتية)) عموماً و((السيرة الذاتية الأدبية)) خصوصاً يجب ألا تخضع لأي اعتبار لبانوراما الذات، إلا في ما يتصل بها وتكون هي المؤثرة في صياغته أدبياً، والسبب الأصيل في دخوله إلى مسرح أحداث السيرة، وما عدا ذلك من أنواع السير فإنه يعدّ أقل رتبة منها، ولا سيما تلك التي يكتبها أناس اتصلوا ببعض الرجال العظماء، فهم يحققون وجودهم عن طريق تاريخ تلك الصلات، ويكون دافع الكتابة في ذلك خارجياً وليس داخلياً محضاً، ولا تتجلّى الكتابة استناداً إلى ذلك بوصفها كتبة سيرذاتية ثقافية.

وهذا ما كانت عليه حال الروزنامجتين حسبما نرى.

تتحقق أهمية هذا العمل في أن المحقق عوّل فيه على نسخة فريدة لم يعرفها بروكلمان وغيره، ولم يعثر على سواها، والذي لولاه لما وصلت إلينا، وهو في حقيقته منجز ثقافي مهم يتصل بحفظ مدوّنة تراثية ذات أهمية خاصة.

• كاتب من العراق

الهوامش والإحالات:

(١) يوميات أديب . نص في السيرة الذاتية الأدبية من القرن الخامس الهجري. تأليف أبي الحسن علي بن الحسن بن أبي الطيب الباخرزي، حققها وقدّم لها د. محمد قاسم مصطفى، منشورات دار الكتب للطباعة النشر، جامعة الموصل، ١٩٨٩.

(٢) ينظر الصاحب بن عباد . حياته وأدبه .. محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٧.

(٣) يوميات أديب : ١٤.

(٤) ينظر الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، يحيى إبراهيم عبد الدايم، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٤ :٤.

(٥) يوميات أديب : ١٥.

(٦) م.ن : ١٥.

(٧) م.ن : ١٦.

(٨) م.ن : ١٧.

(٩) م.ن : ١٦.

(١٠) م.ن : ١٨.

(١١) م.ن : ١٨.

(١٢) م.ن : ١٨.

(١٣) م.ن : ١٨.

(١٤) م.ن : ١٨.

(١٥) م.ن : ١٨.

(١٦) م.ن : ١٩.

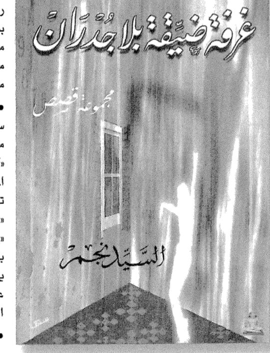
(١٧) م.ن : ١٩.

(١٨) م.ن : ١٩.

دراسة مقارنة بين قصتين حول: عودة البطل المهزوم بعد عشرين عاما!

حسين عيد *

تنشأ علاقة حب بين فتى وفتاة، وبدلا من أن يكتمل الحب بالزواج، يحدث تفريق باتـ بينهما. ثم تنقضي عشرون سنة، ليعود بعدها البطل المهزوم ثانية. ماذا دفعه إلى العودة؟ ماذا وجد في الواقع الجديد؟ كيف كانت مشاعره ومشاعر محبوبته السابقة؟



هذه دراسة مقارنة، تجتهد أن تجيب عن تلك الأسئلة وغيرها، وتتناول قصتين تشتركان في نفس التيمة. وهاتان القصتان، هما:

- قصة «الخلاء» من مجموعة «خمارة القط الأسود» لنجيب محفوظ
- قصة «كذبت امرأة» من مجموعة «غرفة ضيقة بلا جدران» للسيد نجم

المشترك في المعالجة:

- كان السرد الغالب في كلتا القصتين بضمير المتكلم للرجل.
- تبدأ القصتان، بعد انقضاء عشرين عاما على لحظة المفارقة.
- كانت الحبيبة السابقة ترتدي فستانا كالحا أسود، في قصة «كذبت امرأة»، و«ملتفة بالسواد من الرأس حتى القدمين»، في قصة «الخلاء».
- كانت صورتها المصونة في الذاكرة: «رشيقة القدّ، نحيلة في رقة»، «ما كنت أرى عينيها إلاّ من عسل ولبن وخمر»، هي «المرأة التي كنت أظن أني أحبها» (قصة «كذبت امرأة»). كانت جميلة الحارة، وبدا «وجه زينب الذي أحببته منذ كنت في العاشرة» (قصة «الخلاء»).

أوجه اختلاف المعالجة:

- رغم أن الطابع الغالب على السرد في كلا القصتين، كان السرد بضمير المتكلم، إلاّ إنّ نجيب محفوظ اعتمد على راو خارجي آخر بضمير الغائب، لعدد محدود من المرّات، معقبا بكلماته في مواقف حاسمة.
- المكان: كان في شقة سكنية غير معرّف موقعها في قصة «كذبت امرأة»، وكان المكان معرفا بكل تفاصيله في قصة «الخلاء»، وهو حارة «شرداحة» الكائنة بحي الجوالة، والتي يمكن الوصول اليها عن طريق الجبل أو الحي.
- أبطال قصة «كذبت

امرأة»، هما زوج وزوجة وأرملة دون أسماء، ودون أن نعرف عمل الزوج. أبطال قصة «الخلاء»، هم الرجل العائد «شرشارة»، والحبيبة السابقة «زينب»، وهناك أيضا الفتوة السابق «لهلوبة»، وأخيرا صاحب السرجة، التي عمل بها الرجل العائد، وهو صبي صغير، «عمّ زهرة».

- لم تعتمد قصة «كذبت امرأة» على «الفلاش باك» في كشف ماضي البطل، بينما افتتحت قصة «الخلاء» بفلاش باك يكشف ما حدث للبطل منذ عشرين عاما، عندما كان يعمل في السرجة، وفي ليلة دخلته على زينب، إذا بالفتوة الجبار «لهلوبة» يجبره على تطليقها، بعد أن أشبعه ضربا، فمضى إلى المنفى في الإسكندرية يجر أذيال الخيبة والذل والقهر، «ولا أمل لك في الحياة إلاّ الانتقام»، و«هكذا ذابت زهرة العمر في أتون الحنق والحقد والألم»، وكوّن عصابة ورجع إلى حي الجوالة بالقاهرة بعد عشرين عاما، محفوزا بالانتقام واستعادة محبوبته. بينما كان مبرر الزيارة في قصة «كذبت امرأة»، هو تقديم واجب العزاء لموت زوج المحبوبة السابقة، و«تمنيت أن أري موقع سترها مع زوجها الذي فضلته علي».

- وفي الوقت الذي بدأت فيه قصة «كذبت امرأة» بلحظة دخول الزوج وزوجته إلى منزل الحبيبة السابقة، التي بدت مترددة في دعوتهما للدخول، كناية عن اندهاشها من الزيارة، حتى لو كانت من أجل تقديم واجب العزاء. بدأت قصة «الخلاء» بالعصابة وهم يندفعون إلى حارة «شرداحة» عبر حي الجوالة، بدلا من طريق الجبل.

- وفي حين استقر كلّ من الزوج والزوجة، في قصة «كذبت امرأة»، على كرسيين ذات مساند خشبية، وجدت العصابة الحارة خالية من أيّ عصابة في قصة الخلاء، وأمضى الرجل رحلة بحثه راجلا بحثا عن محبوبته السابقة.

قالت المرأة في أثناء زيارة الرجل وزوجته لها، في قصة «كذبت امرأة» ضمن ما قالت أنها تعيش خريف العمر

- كانت الحبيبة السابقة في قصة «كذبت امرأة»، قد «ارتدت شبشب زنوبة بلاستيك»، و«سيماء وجهها محايد في بلادة. لا يبدو عليها التفاتة المنتبه إلى جسده الذي يتكاثر»، بينما بدت المرأة في قصة «الخلاء»: «امرأة غريبة ممتلئة لحما وخبرة».

- قالت المرأة في أثناء زيارة الرجل وزوجته لها، في قصة «كذبت امرأة» ضمن ما قالت أنها تعيش خريف العمر، وأنّ زوجها مات في الوقت المناسب، وتحدث الرجل طويلا حول نفسه، وكانت زوجته تراقب ما يجري، وهي تسجح خشب المسند بأظافرها، حتى بدت كالموناليزا، لولا تلك السجحات التي بدت أكثر عمقا عمّا قبل. بينما بدت مجريات اللقاء في قصة «الخلاء» على مرحلتين، راقبها في المرحلة الأولى من بعيد فرآها، «وقد أنضجت الأعوام قسماتها الساذجة»، و«كان وجهها متشبثا بقسط وافر من الوسامة، وهي تساوم وتناضل، وتلاطف وتخاصم، كامرأة سوق لا يمكن أن يستهان بها». ثم جاءت المرحلة الثانية، حين اقترب منها. لم تعرفه في البداية، وعندما عرفته ارتفع حاجباها وانحرف جانب فيها عن شبه ابتسامة، ودار بينهما حوار (علني):

- وأخيرا رجعت إلى شرداحة
- عودة الخيبة

التمعت في عينيها نظرة ارتياب وتساؤل، فقال بغضب:

- سبقني الموت!
- كل شيء مضى وانقضى.
- دفن معه الأمل.
- كل شيء مضى وانقضى».

- مشاعر البطل الحالية إزاء المرأة: كانت في قصة «كذبت امرأة» (باطنية)، غير معلنة: «أراها تريك (في النص «تربك») هذا الجسد، وبحذق وخبرة الأيام تابعت وشوشات أناملها، تلك التي بدت وكأنها كائنات غامضة تزحف فوق صحراء فسيحة». وانظر إلى رد فعله «شعور أشبه بالفرح انتابني، أحسسته بين ضلوعي، لأنها تريد أن تكشف لي عن أسرار جسدها!!. وان بدا على غير إرادة منها، وهكذا يبدو عفويا!!» وهذا شعور غريب وعجيب، لمجرّد التفكير فيه، أو تفسيره على هذا النحو، وفي حضرة زوجته أيضا! ولا يصبح هذا التفسير معقولا، إلاّ لو كان الزوج يعيش وهم أنها ما زالت تحبه، وبذلك يفسر تصرفا عاديا لحركة أصابعها على جسدها بأنها تعرض جسدها عليه! وهو ما يؤكد في نهاية الأمر أنه ما زال مهتما بأمرها، وربّما لم يقبل حتى الآن فكرة رفضه، أو تفضيل آخر عليه!

أمّا في قصة «الخلاء»، فقد تبادل الرجل والمرأة «نظرة طويلة، ثم سألها:

- وكيف حالك؟

أشارت إلى مقاطف البيض، وقالت:

- كما ترى، معدن!

بعد تردد:

- ألم.. ألم تتزوجي؟
- كبر الأولاد والبنات.

جواب لا يعني شيئا. واعتذار واه كأنه مصيدة. ما جدوى العودة قبل أن تسترد الكرامة الضائعة؟. ألا ما أفظع

الفراغ.

بعد انصرافهما، في ختام الزيارة، في قصة «كذبت امرأة»، تحدّث الرجل كثيرا حول أن تلك المرأة سيدة مملة، لا تعرف آداب الاتيكيت. لكنه اضطر أن يتوقف عن الحديث، «لأن أصابع زوجته بدت مصبوغة بالدمّ، وقد علقت بأظافرها نسائل رقيقة من ألياف خشب مسند مقعدها». هنا، كانت المشاعر الرجل والمرأة مضمرة، لم يسفر عنها، وان بدت موحية بالنسبة للزوجة على الأقل من خلال اصطباغ أصابعها بالدم من طول كبت مشاعرها وهي تسجح الخشب من مسند كرسيها الخشبي.

أمّا في قصة «الخلاء»، فنتابع الرجل العائد والمرأة وهما يتحاوران بعد فترة، في ختام الزيارة، وذلك حين «أشارت إلى مقعد خال في زاوية الدكان، وقالت:

- تفضل

نغمة ناعمة كأيّام زمان. لكن لم يبق إلاّ الغبار. قال:

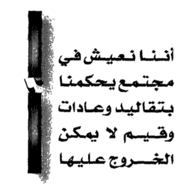
- في فرصة أخرى.

وتردد في حيرة معذبة، ثم صافحها وذهب. لن تتكرر الفرصة».

هنا، المشاعر معلنة، تحاول المرأة أن تزيّن له البقاء، لكنه فهم أن ما جاء من أجل لم يتحقق، وكان حاسما في رده، الذي جاء مجاملا، لأنه كان يعرف في دخيلة نفسه، وأن الفرصة لن تتكرر أبدا!

الإيقاع:

يحكم قصة «كذبت امرأة» إيقاع هادئ، ساكن، بطيء، مرتبط بما تمور به نفوس أبطال القصة الثلاثة (الراوي، زوجته، والأرملة) من مشاعر. هناك سببان للزيارة: الأول (معلن)، هو تقديم واجب عزاء للأرملة لموت زوجها. تأدية واجب العزاء، هو طقس اجتماعي، يمارس بشكل رسمي، ويعكس نوعا من المشاركة (الظاهرة) مع الآخر في مصاب الموت. لكن لابد أن نعي أننا



نعيش في مجتمع يحكمنا بتقاليد وعادات وقيم لا يمكن الخروج عليها. من هذا المنطلق لم يكن متاحا للمحبّ القديم أن يقوم بهذا الواجب وحده. لذلك، كان لا بد له أن يفعل ذلك في صحبة طرف آخر، حتي تسمح تقاليد المجتمع له بالزيارة. وكان هذا الآخر هو الزوجة، التي لم يوضّح لنا النص كيف أقنعها بالذهاب، وهل اعترضت؟ وهل كانت تعرف بعلاقتهما السابقة، أم كانت تشك أنّ هناك شيئا مريبا يرتبه زوجها؟ وهل جري بينهما نقاش حول الزيارة؟..أسئلة كثيرة مثارة، لم نعرف إجابتها كقراء، لكننا عرفنا ما آلت إليه الأمور في النهاية، وهو أنه ذهب فعلا في صحبة زوجته، فكانت شاهدا على اللقاء، ومراقبا ليس محايدا بأيّ حال، لأنها هي الزوجة الحالية، التي تربطها بزوجها علاقة شرعية، ولها كلّ الحق في الحفاظ عليه. من هنا، يتضح أنّه بقدر ما كانت مشاعر الزوج مضمرة، فان كل مشاعر الزوجة كانت أيضا (مضمرة)، وهي تحرص على أن تحافظ عليها مخبوءة بداخلها، أو تكبتها في صمت. وهي وان أبطنت مشاعرها ولم تظهرها، إلاّ إنّ انعكاسها بدا بما كانت تحفره من سجحات أظافرها على المسند الخشبي، وهو الفعل الذي رآه مرتين. لكنه ظلّ سادرا في غيّه حتى بعد أن انصرفا من بيتها، فراح يتحدث دون أن يعي بأنها امرأة مملة، لا تعرف واجب الاتيكيت، لولا أن رأى برهانا ساطعا على ضيق زوجته، وتأذيها مما تسمع وتري وأن لم تجهر برأيها، وذلك في اصطباغ أصابعها بالدم، «وقد علقت بأظافرها نسائل رقيقة من ألياف خشب مسند مقعدها».

الدافع الثاني للزيارة (مضمر) في أعماق الرجل وحده، كي يري ستر المحبوبة السابقة مع زوجها، الذي فضلته عليه. ينصرف معني (الستر) في المفهوم الشعبي، إلى الإخفاء بعيدا عن أنظار الآخرين، أو عن عينيه هو بشكل خاص. والمقصود هنا بطبيعة الحال، هو «عش الزوجية»، الذي يشمل المكان ومحتوياته، لكنه ليس مقصودا لذاته، بل لارتباطه بالزوج الذي فضلته عليه، حين وضعته محلّ اختيار بينه وبين آخر، واختارت الآخر، دون أن يوضّح الراوي مبررات هذا الاختيار، بل تركه مطلقا دون تحديد. لكن تلك الرغبة العارمة في أي يرى سترها مع الرجل، الذي فضلته عليه، يكشف أنه كان هو المحرك للزيارة، وان اتخذ من العزاء سببا. كما يعني أن هناك مشاعر (مضمرة) لدي الراوي، لم يعبر عنها، وتعكس نوعا من الاهتمام ما زال قائما بالمحبوبة، رغم انقضاء عشرين عاما من زواجها وزواجه!

هنا، كان (إضمار) المشاعر، هو العنصر الحاكم في قصة «كذبت امرأة»، وهو ما ترتب عليه أن بدا الإيقاع على السطح ساكنا هادئا، بل وربّما بطيئا، وان كان يمور في الأعماق بانفعالات شتى!

أما قصة «الخلاء»، فكان الإيقاع منذ لحظة الافتتاح رهيبا موّارا بالحركة (الظاهرة) على السطح، كما البركان، وحمم الغضب تمور بداخله باحثة عن منفذ للانفجار. ذلك الانتقام، الذي ظلّ الراوي يعدّ له نفسه خلال عشرين عاما، لا يحلم بسواه. كان يحلم أن يدخل في معركة شرسة مع رجال الفتوة لهلوبة وعصابته، وينتصر عليهم، ويذيق الفتوة من نفس كأس الذلّ، التي سبق أن تجرّعها، ليسترد في النهاية كرامته المهدرة وحلم حياته المسلوب، بإعادة زينب إلى عصمته بضراوة العنف، وجبروته.

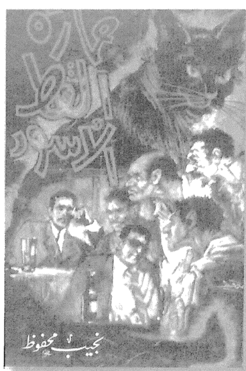
وحين انحدر بقواته إلى حارة «شرداحة» عبر حي «الجوالة»، لم

يجد أحدا في انتظاره، وحين استفسر من عجوز السرجة، أخبره أن عدوه اللدود قد مات منذ خمس سنين، «فصرخ الرجل من أعماق صدره، وهو يترنح تحت ضربة مجهولة».. وكانت تلك هي صدمته الأولى، لأن جلّ تفكيره كان منصرفا إلى الانتقام. هنا، كان نجيب محفوظ موفقا غاية التوفيق، حين بدا الراوي الخارجي معقبا على الأحداث، بأنه ترنح تحت وطأة «ضربة مجهولة»، لأنه لم يضع ضربات (القدر) المجهولة في الاعتبار، حين يأتي الموت لا في اللحظة التي يحتسبها البشر ولا في المكان المتوقع، لذلك صرخ بصوت كالرعد « «لهلوبة.. يا جبان.. لماذا مت يا جبان؟» (وهل يملك أي من البشر قدرة مواجهة الموت؟! وانظر أيضا إلى أسلوب موته، وتعجب، بعد أن مات مسموما في بيت أخته، الذي يعتبر مكانا آمنا، وذلك من أكلة كسكسي، ربما كانت تكريما له ولبعض رجاله !). ولم ينته الأمر عند هذا الحد، لأنه عندما سأل عن زينب، عرف أنها قد أصبحت بائعة في السوق. كان ينظر مفكرا «كم آمن بأنها كل شيء في الحياة، ولكن أين هي الآن؟!». «وهبط المغيب كآخر العمر». أنظر إلى توفيق نجيب محفوظ، حين جعل ذلك الراوي (الخارجي) يزاوج، في تلك اللحظة، بين مشهد الغروب وهو يحدث، كأنه إيذان بغروب الحياة وانتهاء العمر!

هنا، بدا منذ بداية هذه القصة بزوغ لمشاعر طال احتباسها، فتفجرت حمما، وأصبح الإيقاع بالتالي موارا بالحركة، تنعكس فيه المشاعر من خلال حوار صريح، أو تحرك عنيف!

العنوان:

كان عنوان قصة سيد نجم، هو «كذبت امرأة». وقد يظلّ القارئ طويلا يبحث عن مغزى هذا العنوان، خاصة وأنّ القصة لم تكشف بين ثناياها عن كذب ملموس للمرأة خلال فترة الزيارة، إلاّ لو كان مغزى الكذب ينصرف إلى اتهامها بأنها كذبت بشأن علاقتها معه، إذ على الرغم من أنها أحبته، إلا أنها فضلت رجلا آخر عليه. وكأنّ هذا العنوان يتسق مع الوهم المسيطر على ذهنه، لأنه لم يستوعب – أو لم يقبل – حتى تلك اللحظة بعد مضي عشرين سنة إمكانية رفضها له، وما يدعّم هذا الرأي، ما فهمه خطأ من تحركات أناملها على جسدها، وإلقائه



اللوم عليها في نهاية اللقاء، واتهامها بأنها امرأة مملة، لا تعرف آداب الاتيكيت، لكن زوجته، التي ربّما فهمت حقيقة مشاعره أسكتته، بإشارة من أظافرها المصطبغة بالدم!

أما عنوان قصة نجيب محفوظ، الذي كان «الخلاء»، فقد لعب دورا بارزا في (بناء) القصة، وذلك حين جاءت العصابة أولا عن طريق الخلاء، وكان أمامهم مجال للاختيار بين المفاجأة عن طريق الجبل، أو الانحدار عن طريق حي الجوالة، واختار القائد الهجوم الواثق عن طريق حي الجوالة، حتى يعرف الداني والقاصي بأمر الهجوم، فتكون الفضيحة مجلجلة. وعندما آل كل شيء إلى خواء، بعد أن اكتشف موت عدوّه العبثي، وتحوّل المحبوبة إلى شيء آخر لا يعرفه، كان أمامه في طريق العودة اتجاهان، أما أن يمضي عبر الجبل، أو يمضي عبر الخلاء، «وكره فكرة الذهاب إلى الجبل عن طريق الجوالة. كره أن يرى الناس أو أن يروه، وكان ثمة طريق الخلاء فمضي نحو الخلاء». وكان يدور في أعماقه سؤال «ما جدوى العودة قبل أن تسترد الكرامة الضائعة؟ ألا ما أفظع الفراغ». «هكذا وجدت نفسك قبل عشرين سنة، ولكن الأمل لم يكن قد قبر. وبهذا اكتمل البناء (الدائري) للقصة، بعد أن رجع البطل ثانية إلى (ضياع) نقطة البدء. وهو ما يعني أن يظلّ بطل القصة مسربلا، محاصرا هناك، داخل تلك الدائرة الجهنمية، التي لا نهاية لها، ولا فكاك منها، وهو وإن ابتعد عنها، إلاّ أنّها تظل مهيمنة على تفكيره، كأنها صورة مصغرة (للحياة)، حين يأتي الإنسان إليها من عدم ليواجه في الدنيا، وهي تنقضي كومضة، بالحب والفقد والضياع والموت، ليمضي ثانية إلى خلاء كأنه العدم!

أنظر إلى توفيق نجيب محفوظ، حين جعل ذلك الراوي (الخارجي) يزاوج، في تلك اللحظة، بين مشهد الغروب وهو يحدث، كأنه إيذان بغروب الحياة وانتهاء العمر

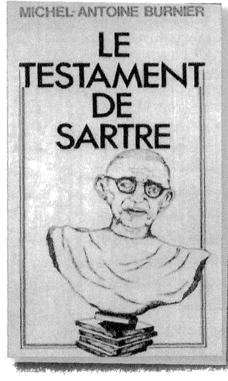
*كاتب من مصر

يعدّ نفسه تلميذاً لسارتر

ميشيل أنتوان بورنييه: الإنسان اختراع وهو لا يولَد إنساناً بل مشروع إنسان

ترجمة وإعداد مدني قصري *

ميشيل أنتوان بورنييه، فيلسوف وعالم سياسي وصحافي وكاتب وصديق حميم ومستشار شخصي لبرنار كوشنر حتى تاريخ تعيين هذا الأخير في منصب حاكم كوسوفو. إن اللاإنسانية لا تتحدد دلالتها العميقة إلا نسبة للفكرة التي نحملها عن الإنسانية «والحال أن فكرتنا عن الإنسان، كما يقول بورنييه، فكرة حديثة العهد. لو أخضعنا لمعاييرنا الحالية في السخط الأخلاقي جلَّ الرجال الكبار في التاريخ - بمن فيهم الفلاسفة والعلماء- لكنا اليوم وضعنا هؤلاء في السجون لارتكابهم أنواعا من الفظاعات والهمجيات».



لكن المفارقة القصوى أن فظاعة سلسلة الإبادات التي حدثت في القرن العشرين هي التي جعلتنا نتطور نحو الإنسانية.

من الصعب أن يكون الإنسان إنسانا كاملا، وإلا ما الذي يجعلنا نقول في حق فلان أو علان: «هذا رجل إنسان جداً!» أو «هذا رجل لا إنسانية له!»؟ الإنسان الكامل لم يكتمل بعد.

ميشيل أنتوان بورنييه كان على التوالي رئيس تحرير مجلة «إيفينمانت» Evenement (الحدث)، ومجلة «أكتويل» Actuel، ومستشاراً لمجلة الأكسبرس الأسبوعية. وقد اهتم أيضاً بالتاريخ. وهو يُعرِّف نفسَه بـ «تلميذ سارتر» الذي يقول عنه إن فرنسا لم تفه حقه من الدراسة. وقد رأينا أن نحاور هذا الرجل المثقف الذي كان صديقاً ومستشاراً لرجل ما فتىء يكافح ويحارب ميدانياً ضد أسوأ الممارسات اللاإنسانية في التاريخ المعاصر، ألا وهو برنار كوشنر، مؤسس «أطباء بلا حدود»، و«أطباء العالم».

• «يولَد الرجال ويظلون أحراراً، متساوين في الحقوق». يمكننا القول إن البرنامج المركزي للثورة الفرنسية المفترَض أنه قابلٌ لأن يطبَّق على ستة مليارات من البشر، قلت يمكن القول إن هذا البرنامج لم يكتمل بعد. إن المرء - كما يقال - لا يولد إنساناً بل «مشروع إنسان»، بمعنى أننا لا نصبح عند الاقتضاء بشراً إلا في ظروف جد خاصة. ما هي هذه الظروف في نظرك؟

- إنني أميل إلى التفكير بأن مشيل فوكو لم يخطىء كثيراً. فالإنسان بالمعنى الذي نقصده هو اختراعٌ، ما دام هذا الإنسان يفترض فردانية حقيقية، ومبدأً في الحرية، وقدرةً على التعرف على ندّه كإنسان، وحداً أدنى من التنظيم الاجتماعي مهيكَل ومتراخ في آن. أي باختصار ينبغي أن تتوفر الأسس التي قامت عليها حضارتنا. إن الحضارات الكبرى الأخرى، من الهند إلى مصر في عهد بطليموس، ومن روما إلى قرطبة، ومن الصين إلى بيزنطة حضاراتٌ توصلت إلى نفس الدرجة من التطور الذي وصلت إليه حضارتنا في عهد النهضة. لكن تلك الحضارات لم تتمخض عما ندعوه بـ «رجل اليوم»، أي الإنسانوية. فقد توقفت هذه الحضارات عند تصورات سلطوية وجماعية للسلوك، وهي التصورات التي لم تخدم لا الاختراع ولا

التطور ولا النمو، إلى أن دخلت عصر الانحطاط. أما الحضارة الغربية التي انطلقت من نفس القاعدة المشتركة ما بين كل هذه الحضارات فقد طورت شكلا خاصاً من النمو والسلوك أتاح لها الارتقاء إلى مرحلة متقدمة. أما باقي الحضارات فقد توقفت جميعها عند مرحلة زمنية معينة. والحضارة الوحيدة التي وصلت إلى نفس النقطة ثم قفزت إلى شيء آخر هي أوروبا النهضة. ولم تكن هذه القفزة ظاهرة وطنية. فقد ولدت في إيطاليا لكنها كبرت أيضاً في أوروبا الشمالية، في فرنسا وبراغ ولندن الخ...إن ما نسميه اليوم بـ «اللاإنسانية» هو عبارة عن سلوك يسير في الاتجاه المعاكس لذلك التيار الأساسي الذي أسس لحضارتنا إبتداء من القرن الرابع عشر أو الخامس عشر. فلو أخذنا كل الحضارات التي سبقت حضارتنا فسنلاحظ أن كل السلوكات كانت سلوكات مطلقة ولم يُعد عليها أيُّ مظهر من مظاهر الفظاعة. فالفظاعة الرومانية، بالرغم من هولها، لم يتقزز لها عدد كبير من الناس، فهي على أي حال لم تسبب التقزز لعلماء الأخلاق ولا لفلاسفة الرومان. فالمؤرخ «شيشرون» مثلا، لم يتساءل: «ما الذي يمكن أن نفكر به بعد الإبادة التي ارتكبت في حق العبيد الذين ثاروا في وجه سبارتكوس؟ هذا بينما تساءل الأوروبيون بعد العام ١٩٤٥: «ما الذي يمكن أن نفكر به بعد مراكز الاعتقال التي أنشأها هتلر؟» فإذا كانت عظمة الحضارة الرومانية عظمةً لا جدال فيها – فنحن منبثقون منها ونحبها بالضرورة – فهي تقوم أيضاً على إبادات فظيعة، وعلى انقراض شعوب بكاملها. في بلاد الغال أبيدَ ربع أو نصف السكان خلال عشر سنوات من الغزو – الأرقام مهولة: فمن بين الخمسة ملايين من سكان الغال الذين كانوا يعيشون في أوروبا قتل نحو مليون على الأقل، ونُفيَ مليون آخر كعبيد. فقد أبادت روما شعوباً بكاملها، ومنها الليجيون على سبيل المثال. إنه التطهير العرقي بالمعنى الشمولي.

• متى بدأ العالم يغتاظ ويسخط لهذه السلوكات؟

إن ما نسميه اليوم بـ «اللاإنسانية» هو عبارة عن سلوك يسير في الاتجاه المعاكس لذلك التيار الأساسي الذي أسس لحضارتنا

– بدأ العالم يغتاظ ويتقزز ابتداءً من عهد الكاتب الكبير«مونتينيْ Montaigne. لقد ولدت الإنسانوية في حدود العام ١٥٠٠. ولعل أول من بدأ يغتاظ من هذه الفظاعات هو «لاس كازاس»عندما عاد من الأميركيتين وروى قصة إبادة الهنود الحمر وفظاعاتها. مما لاجدال فيه أنه قبل ألف أو ألف وخمسمئة عام لم يوجد شخص كبلوتارك أو سينيكا ليقول: «إن إبادة الشعب الليجي عمل مقزز»، بينما صار الناس بعد النهضة يقولون: «إن ما تفعلونه مع الهنود الحمر أمر فظيع وغير مقبول». في رأيي أنه، ابتداء من هنا بدأنا نحدد معنى اللاإنسانية: الإبادة الفظيعة والمنهجية للبشر الآخرين، واستعبادهم المكثف. وبالطبع كل هذه الفظاعات، مع الأسف، لم تتوقف بعد. بل إن الظاهرة تسارعت حتى خلال القرن العشرين الذي حدثت فيه ظاهرتان عظيمتان: فقد أتاح تطور التقنيات إبادات جماعية على أصعدة صناعية – إنها الحرب العالمية الأولى، ثم ظهور النازية أي اللاإنسانية المطلقة.

لكن النازية لا تبدو لنا فظيعة إلا لأننا نملك وراءنا قروناً من الإنسانوية. بالطبع لم يكن جنكيز خان، أو تيمورلنك، يحظيان باحترام كبير من قبل الشعوب. لكن الإسكندر الأكبر، وحتى القيصر، يحتفظان بشهرة جديرة بالفخر. من المنظور الإنسانوي الحديث، ولأننا نعرف ما الذي نقصده بالإنسانية فإن النازية تتيح لنا بأن نحدد اللاإنسانية الكاملة المطلقة.

لقد هزت فظاعتها عقولنا وأخلاقياتنا لدرجة أننا صرنا ببطء وبصعوبة أيضاً نعيد النظر في تحديدنا لمعنى الإنسان. فقد ظهر بالفعل أن الأخلاق الإنسانوية الكلاسيكية، النيومسيحية أو النيوكنطية، لم تحل دون ظهور المعتقلات النازية، والخمير الحمر، ولا رواندا، ولا كوسوفو.

• في هذه الحالة كيف تحدد الإنسانوية الحديثة الفعالة؟ هل هي الإنسانوية التي تدمج مبدأ «واجب التدخل» الذي يدافع عنه برنار كوشنر؟

– أعتقد ذلك بالفعل. إننا نشهد حالياً تحولات غاية في الأهمية. لو ظهر هتلر في العام ٢٠٠٥ وليس العام ١٩٣٣ لكان «واجب التدخل» قد دفع بالديمقراطيين إلى ضرب ألمانيا منذ البداية. لكن هذه السياسة– التي ندم عليها ليون بلوم فيما بعد – سياسة لم يكن بالإمكان تطبيقها في تلك الأثناء. ولا بعد السنوات التي أعقبت التحرير، لأن الأمر كان في حاجة لأن ينضج نضوجاً كاملا. الآن فقط صرنا ندرك ونتصور حقاً معنى التدخل الوقائي. النازية كمرجعية صارت اليوم من الثوابت: لقد عشنا الشر المطلق. وقد لعبت الستالينية أيضاً إلى حد من الحدود هذا الدور الرمزي.

• خلال الحوار الذي أحدثه صدور كتاب الشيوعية الأسود سمعنا من جديد اناساً يثورون ضد جراة الكثيرين عل تشبيه النازية – ذلك النظام الذي أعلن بصوت عال وقوي لاإنسانيته – بالشيوعية، ذلك النظام الذي انحرف مع الأسف، وكان مشروعه الأول مشروعاً جميلا..

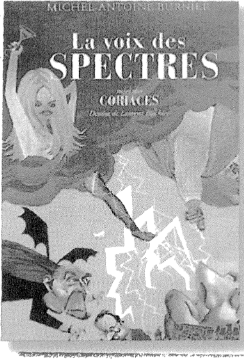
– بشكل ملموس اتخذت اللاإنسانية في بداية القرن العشرين هذين الوجهين معاً. إنهما وجهان جد متقاربين. كانت النازية كاريكاتوراً بُنيَتْ لمحاربة الشيوعية. فلو لم توجد البلشفية لما كان هتلر وجد المواد ولا التنظيم لبناء النازية. وحتى في

الإيديولوجيات لم تكن الماركسية إنسانية قط. حين نقرأ نصوص كارل ماركس ونلاحظ سلوكه نجد فيها بالضرورة بواكير النداءات المنهجية للإبادات التي أعلنها لينين وطبقها فيما بعد. فقبل ثورة أكتوبر بكثير، يقول جوريس، إنه لو طبقنا على بلد ما أطروحات البيان الشيوعي الذي نشره ماركس العام ١٨٤٧ لكان القادة الثوريون مجرد عصابة متمركزة على الأرض تطبق أفظع الدكتاتوريات الممكنة.

لماذا إذاً الاستمرار في الخوف من مقارنة النازية بالبلشفية؟ الأمر مرتبط فقط بالضغط الذي مارسه الشيوعيون القدامى الذين رفضوا الذهاب إلى نهاية العار الذي مارسوه. هل كانت الشيوعية ستحظى برؤية أكثر شموليه؟ لكن مَن قرأ النصوص الأساسية للنازية؟ لا بد من العودة إلى الوراء عبر الزمن وطرح السؤال على الشاب أو الشابة اللذين انخرطا في الحزب النازي وهما في السادسة عشرة من العمر، العام ١٩٣٧. تُرى، ما الذي كان يفكر به هذا الشاب أو هذه الشابة؟ كانا يفكران في الأخوة البشرية، في متعة أن يكونا معاً، عند نهاية الفساد البرجوازي والأخلاقيات البالية. باختصار كانا يفكران في كل ما كان يفكر به في الوقت نفسه الشيوعيون الشباب، وفي ما ظللنا نفكر به نحن أيضاً بعد ذلك بسنوات طويلة.

• من هم أهم المفكرين المعادين للشمولية في رأيك، حنا آرندت مثلاً؟

– لقد وصفت حنا آرندت نمطاً معيناً من الأفراد: إنه إيخمان الذي كان متميزاً باللاإنسانية الخاصة بهذا العصر، إنه اندماج الهمجي بالبيروقراطي الذي يقول: «كنت أطيع الأوامر»، لكن حنا آرندت لا تنفرد وحدها بهذا التعريف. فنحن نجد هذه النظرة عند «سوفارين» و«أندريه جيد» وعند «آرثر كوستلر» وعند «ريمون آرون»، و«موريس ميرلو بونتي» الذين



كان التطور عندهم – من الإنسانية والرعب إلى مغامرات الجدلية، أي من إرادوية ماركسية إلى شكل جديد من الإنسانية – تطوراً لافتاً.

• ما الذي اكتشفه هؤلاء؟

– ظني أن البشر بشكل عام يعيشون الظواهر بجلاء نسبي، ثم يأتي التأريخ الرسمي (الذي يُنظر إليه كتاريخ حقيقي) ليلقي الظلام على كل شيء. خذ مثلا الثورة الفرنسية: لقد عشنا مؤخراً حقيقة كانت بمثابة اكتشاف مثير وهو أنه كانت هناك ثورتان اثنتان: ثورة عام ١٧٨٩ وثورة عام ١٧٩٣، حيث ألغت الثانية أبطال الأولى. والحال أن ثنائية الثورة الفرنسية (أوّلا حقوق الإنسان ثم الرعب) هي ثنائية أدركها معاصرو تلك الفترة إدراكاً طبيعياً، وعلى امتداد جزء كبير من القرن التاسع عشر. كل الناس كانوا يعرفون تلك الحقيقة: فقد شرح الكاتب الفرنسي، ألكسندر دوما، ذلك شرحاً قوياً، وكذلك توكفيل... الخ، ثم بعد ذلك قال التاريخ الرسمي للجمهورية الثالثة حتى عام ١٨٨٠ القائم على يسارية سابقة أن ليس ثمة سوى ثورة واحدة، فالجملة التي قالها كليمونصو «الثورة كتلة» تأتي من خطابه في غرفة النواب ضد مسرحية «تيرميدور» التي ألفها كاتب فكتوري من ساردو العام ١٨٩١ يبرز فيها «روبيسبيير» كرجل دموي خطير. تصوروا.. لقد منعت هذه المسرحية من قبل الجمهورية الجذرية، إذ قال «سانت جوست»: «كل من يهاجم الثورة جملة وتفصيلا فهو خائن حتماً».

• عندما ادركت أجيال ما بعد الحرب (أي الكثير منا)، أي في السبعينات من القرن الماضي، الطبيعة الشمولية لضالتهم الجميلة، فُرضت عليهم حقيقة بديهية وهو أن مكونات هذه اللاإنسانية تعود في جزء كبير منها إلى الثورة الفرنسية وتحديداً إلى العام ١٧٩٣. لقد كنا نحن الفرنسيين، المختبر الذي خرج منه هذا الشكل من اللاإنسانية: الرعب الإيديولوجي الحديث.

– هذا بديهي بالفعل. فالمؤرخ «فرنسوا فوريت» هو أفضل من عرّف الثورتين الفرنسيتين: ١٧٨٩ الثورة الفولتيرية لحقوق الإنسان – ثورة الفلاسفة –، و١٧٩٣ الثورة الروسوية والإرهابية (نسبة إلى روسو) التي قادت الفلاسفة إلى الموت.

• في رأيك، كان روسو مفكراً لاإنسانيا؟

– الرعب الذي حدث العام ١٧٩٣ هو التطبيق الصارم للعقد الاجتماعي. حسبنا أن نعيد قراءة هذا العقد: في هذا العقد يتوقع روسو إقصاء الفرد الذي لا ينصاع للإرادة العامة، على نحو ما أعدم ستالين فيما بعد كل فرد لا يخضع لإرادة الحزب. الأمر واضح كل الوضوح. وكان روبيسبيير متشبثاً بروسوّية متطرفة، وكلما تقدّم الرعب إلا ورد ذكرُ روسو. كان فكر روسو أيضاً لا يقل خطيئة وذنْبا عن فكر ماركس. لكنْ إذا عدنا إلى الفارق المفترض ما بين الأنظمة الشمولية اليمينية – النازية والفاشية –

والأنظمة الاستبدادية اليسارية - من روبسبيير إلى البولشفيين - لأصبح الجدال محسوماً: فقد صار الحزب الشيوعي اليوغوسلافي حزباً قومياً صربياً، فاشياً غازياً، مع اضطهاده لمعارضيه، ومع الدعاية، وغزو الجيران، والعنصرية والتطهير العرقي... الخ

• هل تقصد أنه من حسن حظ العالم أن هذا حدث في بلد صغير مثل صربيا وليس في روسيا؟

- ما حدث في صربيا مع الأسف يمكن أن يحدث أيضاً في روسيا. وليس من فرق سوى أن الشيوعية الروسية مترهلة، بينما كانت يوغوسلافيا لا تزال تقف على رجليها.

• بالأساس كانت الفكرة اليهودية المسيحية القائمة على «الدفاع عن الفرد» تنفّر الإيديولوجيين النازيين الذين كانوا يرون في هذه الفكرة مؤشراً لمرض شبه إيكولوجي (بيئي): كيف يمكننا أن نحب ضعيفاً - هكذا كانوا يتساءلون - أي كيف نحب مرضاً؟

- كان الماركسيون يفكرون بالطريقة نفسها! كانوا يتباهون بنفس عبادة الشباب للجسد، وبنفس الأبدان العارية، وبنفس الرؤوس الصلعاء، وبنفس الشعر الأصهب.

• في الآخر اليست إنسانويتنا منحدرة من الجوهر اليهودي المسيحي. فالكتاب المقدس هو الذي يجعل الإنسان مختلفاً عن الحيوان اختلافاً جوهرياً؟

- أجل، بشكل من الأشكال.. على أي حال ليست التأويلات التي نستخلصها من الكتاب المقدس، هذا الكتاب المركّب تركيباً، والمتميز بغناه وامتداده عبرالزمن. إن التأويلات التي كانت في العصور الوسيطة، أو في عصور محاكم التفتيش، لا تمت بصلة إلى التأويلات التي نعرفها في أيامنا. إن أسوأ الفظاعات الإسبانية التي حدثت في عصر النهضة قامت مباشرة على نصوص جوهرية من الكتاب المقدس. مَن يدّعي القول إن المسيحية أنقذت من البشر أكثر مما أبادت؟ أما فيما يخصني فإني أعتقد اعتقاداً راسخاً بأن مصدر إنسانيتنا مصدر إغريقي لاتيني. هذا المصدر أثراه الكتاب المقدس ببعض العناصر بالطبع.

• بضعة عناصر ليس إلا! نحن منبثقون من الاثنين معاً، اليس كذلك؟

- بالطبع، لكن الكتاب المقدس، دون اليونان وروما، ليس في الظاهر سوى ديانة صغيرة متعصبة ولا تطاق. يهودية عهد المسيح أمر لا يسعنا استساغته بأي حال من الأحوال - وهو لا ينفي وجود صفات انفعالية وأدبية جد عالية عند بعض رسل الكتاب المقدس الذين هم في نظري أقرب إلى فيكتور هوغو. المسيحية المنبثقة من الكتاب المقدس هي التي هيمنت على العصور الوسطى الظلامية، وما سادها من فظاعات.

كل شيء لم يبدأ إلا عندما أعادت النهضة الحياة ثانية إلى العصور القديمة.

غير أنه يبدو لي أن الأرضية الحقيقة التي أتاحت بروز الإنسانوية هي بلدة النهضة»، هو البرجوازي (للإشارة كلمة برجوازي مشتقة في الفرنسية من كلمة بورج وتعني البلدة أو القصبة)، هي الإدارة الذاتية (حتى وإن ظلت مستبدة لزمن طويل) لسكان المدينة، بعيداً عن السلطة الروحية (الدينية)، مع تقهقر نسبي للسلطة الدنيوية. فجأة لم تعد السماء هي مصدر الأمل، بل صار المجتمع الحضري العقلاني هو مصدر الأمل. وتجدر الإشارة هنا إلى أن معظم المفكرين في تلك الفترة كانوا مهندسين معماريين، ومخططين حضريين يحلمون بمدن مثالية.

إن التأويلات التي كانت في العصور الوسيطة، أو في عصور محاكم التفتيش، لا تمت بصلة إلى التأويلات التي نعرفها في أيامنا

هذه الظاهرة - ميلاد البرجوازية - لن تجدها لا في مصر القديمة، ولا في بلاد ما بين النهرين، أو بلاد الهند القديمة، أو في روما، أو في الصين على الإطلاق. باختصار لن تجدها إلا في أوروبا... في إيطاليا أساساً، في البداية ثم في بلاد الشمال. أما الديمقراطية الوحيدة المعروفة لدينا فهي الإنسانوية البرجوازية. لكن المسألة هي أن نمنع البرجوازية من ان تستولي على هذا الاكتشاف المهم.

• وماذا عن أطروحة ماكس فيبر عن الانطلاقة البروتستانتية للرأسمالية، ففي رأيه انه لولا البروتستانت لما صار النموذج الغربي عالمياً؟

- لست متأكداً من ذلك كل التأكد. لأن الكاثوليكية على الأقل تتركك وشأنك من حين لآخر، بينما البروتستانتية تفعل العكس تماماً. أما فيما يخص السلوكات الاستبدادية التي أدخلتها البروتستانتية فهي لم تساعد دائماً على تطور الكائنات. أما «الكالفينينة» فهي تحمل عناصر قريبة من مرحلة ما قبل الشمولية الحديثة، أما هجومات لوثر ضد الثورات الريفية، والمطعمة بجمل معادية للسامية، مثل «احرقوهم!» فهي تجعل أجسادنا تقشعر. يمكن أن نجد في فكر لوثر كلّ نبوءة هتلر.

• وهذا ما يقودنا إلى اللاإنسانية. منذ متى صرنا ننظر إلى الإنسان ككائن خطر جداً؟ عندما وصل صديقك كوشنر إلى عمله في كوسوفو كان يقول بأن ليس ثمة ثقة على الإطلاق في الكائن البشري.

- متى اكتُشف أن الإنسان قادر باستمرار علىَ ارتكاب الشر؟ هذا

الاكتشاف قديم قدم العالم. كل الديانات السماوية تقول لك بأن الشر والخطيئة موجودان في كل مكان وزمان. بل تقول إن الشر هو أصل الإنسانية. الإنسانية، تجريبياً، تنتقل على أي حال من حرب إلى حرب. فقد تعودنا على هذه الحقيقة في أوروبا منذ العام ١٩٤٥، لكن المصير العادي للبشرية هو القرية التي تحترق، والأطفال الذين تبقر بطونهم، والنساء اللواتي يغتصَبن، والرجال الذين يقتلون أو يبعَدون. ونحن الغربيين الذين عشنا في النصف الثاني من القرن العشرين فقد عشنا في فقاعة فقأتها حرب يوغوسلافيا.

وبعد النازية تزودت إنسانويتنا بمتطلبات وشروط قاسية لدرجة أننا لو حكمنا في ضوء تقززاتنا الأخلاقية وسخطنا الحالي على رجال التاريخ العظام لأعدمناهم جميعاً. فحتى الكيفية التي كان الكاتب «ديدرو» يعامل بها خادمته، وفولتير نفسه، شؤونه، ومونتينيْ «فلاحيه»، تثير تقززنا وسخطنا: إنه الإفراط في استخدام السلطة الشخصية، وضربات العصا، والحبس والاستعباد، والإهمال، والفصل العائلي. «تيكو براهي»، العالم الفلكي الشهير الذي نتحدث عنه اليوم برقة ودماثة في كتب علم الفيزياء الفلكية، من المؤكد أنه تلقى إنذارات عديدة من ملك الدنمرك قبل أن يكف عن تجريد الفلاحين من أراضيهم بكل القسوة. ولو كنا طبقنا على أرباب العمل في الخمسينات والستينات مقاييس تجاوزات الصالح الاجتماعي التي نطبقها اليوم في قوانيننا لكان السجن مصير ٩٠٪ من أرباب العمل الفرنسيين.

وكذلك الأمر في الجريمة. لنأخذ مثال الدكتاتور ميلوسيفيتش. ما الذي فعله غير الذي فعله الفرنسيون في الجزائر ما بين عامي ١٩٥٤ و١٩٦٢؟ في تلك الفترة ادعت فرنسا بالفعل بأن الأقاليم التي كانت تتظاهر ضدها ولم تكن في الظاهر مأهولة بالفرنسيين هي مناطق تابعة لها، وبأن الأمر يخضع لسيادتها، وبأن لا أحد له الحق في أن يتدخل في شؤونها. وقد شرّدت فرنسا مليونين من الأشخاص، وقتلت ما لا يقل عن ٣٥٠ الف شخص (أقل مما ادعته جبهة التحرير الوطني الجزائرية)، وفوق ذلك مارست التعذيب في كل مكان، ونصبت المحاكم الاستثنائية... يعني ذلك، باختصار، أن فرنسا قبل خمسين عاما كانت أسوأ في الجزائر من ميلوسيفيتش في كوزوفو.



- **ألم يكن في وسع حلف شمال الأطلسي أن يتدخل؟**

– مسألة التدخل الخارجي كانت مطروحة بالفعل. لعلنا نذكر أن حرب الجزائر قد أثارت حوارات عنيفة أثناء انعقاد كل جمعية عامة في الأمم المتحدة، مع صدور قرارات تدين فرنسا على الخصوص، بالإضافة إلى إرادة دائمة في التدخل في الشؤون الداخلية لفرنسا من قبل الأميركيين. ناهيك عن السوفيات. بل وقد كان الأمل قائماً على الرئيس كنيدي، في أن يتدخل في الأمر، في حال انتخابه، حتى يبعد الجيش الفرنسي عن الجزائر.

ونخلص إلى القول، في اعتقادي، إلى أننا قد تطورنا كثيراً. هناك أشياء لم يعد أحد يقبلها أو يتسامح معها. وهذا شيء جميل، وإن كان لا يعني أننا صرنا أكثر صفاء وبراءة. لكنه من المؤكد أنّ تتابُع سلسلة الإبادات والتطهير العرقي التي حدثت في القرن العشرين قد دفعتنا إلى التقدم إلى الأمام. يعني هذا، بمعنى آخر، أن الشر هو الذي يجعل البشر يتطورون. وظني أن أكبر التطورات التي حدثت في الوعي البشري مردها بالفعل إلى الحرب العالمية الثانية. لقد استطعنا أن نحدد ليس فقط هوية الشر المطلق بل وبواكيره أيضاً. الإنسانوية اليوم هي أوّلا الحيلولة بكافة الوسائل دون تكرر معتقلات الاعتقال والتطهير العرقي، أي حماية الأقليات والثقافات. وكذلك الأمر بالنسبة للأخلاق والعادات.

إن إنسانويتنا ما فتئت تتدعم وتترسخ في وقتنا الحالي، ولا نملك إلا أن نغتبط بذلك. شريطة ألا تحاول هذه الإنسانوية أن تتجاوز نفسها. لقد كانت النازية محاولةً لتجاوز الظلم وعيوب المجتمع الليبرالي البرجوازي، ونعرف أين أدى ذلك فيما بعد! وكانت الستالينية محاولة متوازية. فلا ينبغي أن نصنع إيديولوجية ثالثة تدّعي تجاوزَ حضارتنا فتقودنا إلى الوراء.

فالأشياء تتحرك بشكل مفارق، لا سيما أن ليس ثمة تحديداً واضحاً للإنسان الخالد. فالإنسان الأكثر إنسانية قبل بضعة قرون قد يبدو لنا اليوم قمةً في الفظاعة واللاإنسانية. ليس من دافع لأن يتوقف كل هذا، لا بد من التقيد بفكرة نسبوية. لقد وصلنا إلى حد أنه لو كان حلف شمال الأطلسي قاد حرباً فظة لاإنسانية في يوغوسلافيا لكان تعرض للنقد والشجب والاستهجان من قبل الرأي العام، مما كان سيضطره إلى إنهاء تلك الحرب، أي إلى تقبل الهزيمة. الملوك هم الذين كانوا يقّررون حروب الأمس، واليوم فقد صارت شعوب الغرب هي التي تملك تقريباً قرار السلم. إنه انقلاب الآفاق الذي يصيبنا بالدوار.

* مترجم وكاتب جزائري مقيم في الأردن
mguesseri@addustour.com.jo

الرد بالكتابة

قراءة في رواية «الرماد الذي غسل الماء» للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي

د. أحمد فرشوخ *

تسعى هذه الورقة لإنجاز قراءة نقدية ثقافية في رواية (الرماد الذي غسل الماء) (١) للمبدع العربي الجزائري عز الدين جلاوجي، وهي لأجل ذلك تبني فرضيتها الأساس على فكرة تنسيبية ترى بأن إنتاج الأدبية مقترن بالسياق الثقافي، إذ لا وجود لأدبية معيارية تتعالى عن الشروط المكانية والزمنية، كما أن النصوص على اختلاف أنماطها متورطة وجوبا في شبكة العلاقات السياسية الاجتماعية المعقدة. وحيث إن الرواية الجزائرية جزء من آداب الشعوب المستعمرة، فإن لا شعورها السياسي الجريح يتوق عبر التخييل إلى توكيد الهوية ورسم الاختلاف من خلال جمالية المقاومة التي تعتبر بديلا للخطاب القومي الأصولي المتشدد.


عز الدين جلاوجي

ومن ثم فإن الرد الروائي على المستعمر لا يتمثل فقط في الموقف السياسي بل يتجلى أيضا في الانزياح عن الشكل الروائي التقليدي المتعارف عليه في الكلاسيكيات العربية والغربية. وهذا ما أكده ادوارد سعيد في كتاب «الثقافة والامبريالية»، إ ذ يرى بأن شعوب المستعمرات القديمة ترد بالكلمة المقاومة على المركز الإمبراطوري، لذلك اعتبر التخيل منذ القديم الملاذ الوحيد للشعوب المقهورة، كما أنه في الثقافة المعاصرة أضحى فضاء للهروب من سياسات الهيمنة والتبعية. فالمقاومة الإبداعية إذن نهج بديل في تصور التاريخ البشري. ومن المهم أن نختبر قدرة هذا البديل على تحطيم الحواجز القائمة بين الثقافات. ذلك « أن الكتابة ردا على الثقافات الحواضرية، وتخريب السر ديات الأوربية عن الشرق وإفريقيا، واستبدالها بأسلوب سردي جديد أكثر لعبا وأشد قوة، تشكل مكونا رئيسيا في هذه العملية» (٢).

ضمن هذا المنحى إذن يكتب عز الدين جلاوجي عمله الروائي الرابع بعد (سرادق الحلم والفجيعة)، و(الفراشات والغيلان)، و(رأس المحنة). وبذلك يكون الكاتب قد جاوز بهذه الرباعية الروائية حدود جنس القصة القصيرة التي ارتادها في مجاميع (لمن تهتف الحناجر؟)، و(خيوط الذاكرة)، و(صهيل الحيرة).

ورواية (الرماد الذي غسل الماء) عمل فني تجريبي يسهم في الانتقال من كتابة اللقطة والحالة والصورة الخاطفة، إلى استكشاف الكلية المركبة والإشكالية المشخصة للعلاقات النثرية العميقة بين الذات والمجتمع والوجود. وفيها نلمس محاولة كسر قانون السرد الغربي والتصرف في قواعده المعيارية، وذلك من خلال تشييد عالم حكائي متميز في نمط خطابه وصيغة تلفظه وطبيعة ارتباطاته بالمتخيل الاجتماعي، وعلاقاته التناصية بالأجناس الأدبية والخطابات المعرفية والأشكال البسيطة والأعراف والقيم الثقافية.

١. سردية النص/ سردية المجتمع:
أول ما يواجه القارئ في تلقيه للنص هو الوسم الأجناسي، لأنه علامة ثمينة تفتح أفق انتظار يراعي طبيعة تمثل الكاتب لحدود الجنس الأدبي الذي يرتاد فضاءه بوعي أو بدونه.

وما يلفت النظر في (الرماد الذي غسل الماء) هو تسميتها بالرواية على ظهر الغلاف، ووسمها بالحكاية، والحكاية العجيبة في الاستهلال المضمن في شكل رسالة عشق إلى حبيب مفقود (ص. ص٥-٧)،

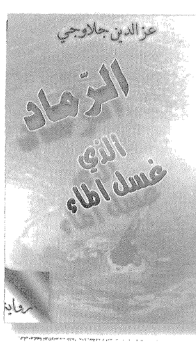
وكذا نعتها بالقصة في الحاشية الأخيرة، وفي خاتمة رسالة العاشقة (ص. ٢٥٩).

ولاشك أن هذا التعدد في التجنيس يستدعي نوعا من التحليل الثقافي، إذ هو يدعو إلى التفكير مجددا في مفهوم «رواية» العربي، والبحث في أصوله المعرفية والخيالية انطلاقا من طبيعة الاحتكاك بين الثقافة المحلية والثقافة الوافدة، وفي ضوء سفر المفاهيم والأشكال والنظريات. إذ ما طبيعة التداخل بين الحكاية والقصة والرواية؟ وما مردودية مقارنة التسمية العربية بالتسميات

الأوربية؟ وما هو النسب الحقيقي لهذا الجنس الأدبي الجديد؟

تلك أسئلة تجد ما يسوغ طرحها ضمن النص المقارب، ذلك أن الكاتب وإن أفاد من النموذج السردي الغربي إلا أنه قاومه من الداخل. ويتجلى ذلك في سعيه لتشخيص الكلية الاجتماعية عبر حبكة رئيسية تستوعب مجموع الأفعال والشخوص والأزمنة والفضاءات، بحيث تشغل موقع البؤرة في تنظيم النص وتحريك الحوافز. وهذه الحبكة هي بمثابة بنية سطحية تنهض على عنصري التشويق والتحقيق. وهما كما لايخفى، العلامتان المميزتان للبناء الروائي البوليسي. ذلك أن النص يروي قضية تحقيق أمني للبحث عن الفاعل الحقيقي لجريمة قتل، وعن سر اختفاء الجثة التي عثر عليها كريم السامعي في طريق الغابة ليلا. . . إلا أن السرد لا يحسم في مصير الجثة. . ويربك القارئ من خلال طرح الفرضيات المتعددة المفسرة لارتكاب الجريمة، وكذا لاختفاء الجثة أو لهروبها على حد تعبير الحكي. بل إن المبلغ عن الجريمة - كريم السامعي- يتشكك في حقيقة ما رآه، بحيث يتوه في دوائر القلق متسائلا عن حقيقة الجسم الممدد على طريق الغابة: أهو فعلا إنسان مقتول، أم حيوان دهسته سيارة أثناء العبور، أم كيس تافه لا معنى له (ص. ١٤). ولأجل توسيع مدى الالتباس يلج السرد مدار التردد والحيرة ملامسا منطقة العجيب وفق منحاه الخاص، وذلك من خلال إشاعة خبر رجوع المقتول إلى الحياة عبر هتافات الصغار (وكان الصغار يلهبون الفضاء بهتكون صمته بأصواتهم العصفورية: « مقتول يرجع الحياة. . مقتول يرجع للحياة. . . ». وتهافت الناس منجذبين نحو الأصوات كأنها المغناطيس وراحت الأيدي تمتد مستلمة الجرائد متعجلة تصفحها، ومر قريبا شيخ متمتما: -«أعوذ بالله ستقوم القيامة» ص. ٢٥٢).

هكذا تغدو قضية الجثة الهاربة بمثابة وسواس يسيطر على الأفعال والمشاعر، بحيث تملأ الفضاء الاجتماعي لمدينة عين الرماد مسرح الأحداث، والجميع ينظر إليها من زاويته الخاصة، بل ويستثمرها لأغراض مرسومة. وفي ذلك تقول الساردة: (ما تكاد قضية الجثة الهاربة تطوى في أذهان الناس حتى تعود للنشر من جديد. . واتخذتها الصحافة لعبة تلهي بها القراء، وتثير فضولهم واهتمامهم



لكن الشرطة أبدا لم تطو القضية، وراح الضابط سعدون يثيرها كل مرة بشكل جديد. . يطرح فرضية جديدة، ويتعب معاونيه في البحث عن حقيقتها حتى آثار قلق كل من له علاقة بذلك. . قال أحد المساعدين: - يا حضرة الضابط الحقيقة ظهرت، والمحكمة أصدرت حكمها وانتهى الأمر. - لكننا لم نجد الجثة والسر كله في الجثة. . لا بد أن نجد الجثة. . لا بد أن نجد الجثة. ص. ٢٣٢).

ومن البين أن هذا التركيب السردي المشدود إلى التشويق والتحقيق لا يعني أننا بالضرورة أمام رواية بوليسية بالمعنى النظري الدقيق للتوصيف، ذلك أن الحبكات الضمنية القابعة في جوف النص تقاوم منطق البناء البوليسي من جهة نسجها لسرود تشتبك بالمتخيل الاجتماعي والعلامات الثقافية الرمزية. فسردية النص تتغذى باطنيا من سردية المجتمع الكبرى. وحينئذ تتمفصل السرديتان إلى حد بلوغ تمثيل ذهنيات وأنماط سلوكية وعلامات ثقافية تصوغ جوانب من واقع الأمة الجزائرية: الشيء الذي يذكر بعنوان كتاب لامع للناقد ما بعد الكولونيالي هومي بها بها:

ذلك أن رواية الرماد تختزن تلوينا سرديا محليا يتغذى من بنية التأليف القديم « Nation et narration» (المتن والحاشية)، كما تستلهم ضمن لحظات وافرة الأسلوب العربي البياني القديم ضمن محاكاة ساخرة تروم تقويض سلطته الفنية المتحالفة مع السلطة السياسية، وبهذا النمط الأسلوبي صيغت حكايات بمذاق السرد العربي الكلاسيكي على نحو ما نلفيه في خواطر فاتح يحياوي المدونة في كراسته التي يحملها معه إلى خلوته في الجبل، والموسومة بـ: (المنحة، أنا ربكم، الصنم، الاختراق). (ص. ١٨١)، هذا فضلا عن بذر الأمثال والأحلام والأغاني الشعبية (الراي) والعبارات المسكوكة، والتعبيرات الشفوية، والنصوص الشعرية، والعلامات الدينية، والألفاظ والتراكيب القرآنية، والأسماء الأدبية والثقافية والسياسية الحاملة لسلطة رمزية قوية في المخيلة الجماعية، إضافة إلى الانفتاح على المدار الخرافي الباعث على الغرابة ممثلا في (مشهد نبش المحيطين بعزيزة لقبر وإخراج الجثة وتمديدها على الأرض، ثم الحاشية التي تقول بأن أبناء المدينة الفقراء والمنبوذين قطعوا عزيزة والجنرال وأتباعهما، ثم أشعلوا النار في كل المدينة فاحترقت كما احترقت روما. . ص. ٢٥٨)، وممثلا أيضا في بعث الأولياء، وتقديس الأمكنة. وبهذا تكون سردية النص ملتحمة بالعلامات الخيالية للمجتمع الحارسة لأصوله، الحافظة لشبكة الذاكرة التي تلف بخيوطها مجموع النظام الثقافي للأمة الجزائرية، الحامل لشعور جمعي يشخص الجرح الغائر لمجتمع باحث عن الكرامة والعدل.

٢. المتن /الحاشية: وفي ترابط مع هذه الخاصية الواسمة لسرد النص من جهة التشويش على صفائه التمثيلي وقدرته على تحويل جنس الرواية إلى مقولة قابلة للكسر، نلفي توظيفا مبتكرا لتقنية التحشية التي تخللت النص بوفرة كادت أن تغطي المتن ذاته، إذ بلغ عددها تسعين حاشية، تقوم بوظائف متنوعة تشمل التعريف بالشخصيات ووصف الفضاءات والتعليق على الأفعال. وفي ظني أن استعمال هذه التقنية يروم تقويض مركزية الكتابة في منطقها الغربي، ونقض أسسها المعرفية، في سعي لزحزحة كل هيمنة ممكنة ورد الاعتبار بالتالي للهوامش المغيبة لكي تسمع صوتها. وهذه الطريقة في الكتابة معروفة في التآليف العربية الكلاسيكية، فقد كان القدماء يكتبون حول حياة شاعر وينقدون كتبه ويدرجون ديوانه في الكتاب نفسه. وفي ذات الكتاب يشرحون ويحللون الأبيات الشعرية. لكن الكاتب تصرف في هذه التقنية ومنحها تضمينات لها أثرها في خلق الفجوات، وزرع الالتباسات،

ومضاعفة التأجيلات، وتكملة المنقوص، والتشكيك في الحقيقي: الشيء الذي أسهم في خلق الانطباع بتصديع السرد من الداخل، وإرجاء الوصول إلى التفسيرات المطمئنة والمعاني التامة.

ويهمنا هنا أن نطرح تساؤلات بصدد الوضع الاعتباري لهذه الحواشي: هل هي ضرورية أم نافلة؟ هل هي أساسية أم مجرد تكملة؟ هل هي مندمجة مع النص أم غريبة عليه؟ وبالتالي هل هي داخل الرواية أم خارجها؟

للإجابة عن هذه الأسئلة يمكن الاستفادة من مفهوم «الزيادة» كما وظفه التفكيكيون. وعنه يقول دريدا: «الزيادة هي ما يضاف من أجل تكملة نقص، ترسمه وتتركه مفتوحا في نفس الآن. ولكونها آتية كإسراف، فهي ليست ملائمة أبدا. هذا الزائد وهذا الناقص لا يتعادلان أبدا، ولعبتهما تعطل وتصدع كل تعارض بسيط بين الايجابي والسلبي. إن الزيادة إضافة تكسر بمقدار، الحواجز التي لا تتوقف عن إقامتها» (٣).

هكذا تغدو الحواشي بما هي زائدة غريبة ومأنوسة في ذات الوقت، فائضة ومنقوصة في نفس الآن.

وبالتالي فإن فعاليتها تؤخر حلول موعد الحضور، الذي قد يغدو حضورا ما ينفك يلاحق موعده ليحل فيه فلا يصيبه. . ومن هنا يمكن القول بأن رواية الرماد تجعل من مبدأ التقويض رهانا فنيا بطريقتها الخاصة، على نحو يجعل تماسكها مبنيا وفق تركيب مفارق باعث على تخصيص الهوية السردية. ومن البين أن تصور التماسك السردي المحيل في التحديد النظري على الكلية يحتاج إلى نقاش. إذ تصور الكلية ليس متماثلا في جميع الثقافات، لأنه يظل منبثقا من طبيعة تمثل العالم بكائناته وظواهره وأشيائه. ويمكن ضمن هذا المنحى استدعاء شكلين من الكلية نراهما نافعين في تقريب الغرض المقصود: أولهما يتصل بالكلية المتكاملة الموحدة والمركزة، حيث التفكير هنا متصل متتابع، وعلاماته متجاورة متجاذبة حد الاستنفاد والعودة إلى نقطة البداية، وهذه الكلية تنتمي لثقافة الكمال والاستمرار، إذ الأجزاء تندمج بقوة كنقاط الماء المتضامنة في محيط. أما الشكل الثاني للتوحيد، فيتخذ صيغة كلية منثورة تجميعية ممتدة، تتكون ظاهريا من أجزاء منفصلة بعضها عن بعض كما لو أننا أمام أشجار متفرقة في غابة وسيعة.

ورواية الرماد تنتمي إلى التمثل الأخير للكلية، من جهة توزعها على أسفار تتضمن متونا وحواشي كثيرة تترابط وفق نظام قائم على الائتلاف والاختلاف الذي قد يصل حد التناقض. ولا شك أن هذا التركيب الشذري ينحت فوضى سردية جميلة تستدعي قارئا يقظا يتذوق الانفصال والتباعد، ويقدر قيمة الفراغ بحيث يساهم بدوره في تشكيل هوية النص والقبض على رهانه الفني والمعرفي.

٣. الواقع/ الخيال: تنتهي الرواية بالحاشية رقم ٩٠ التي تنقض البعد الواقعي لمدينة عين الرماد وللحكايات الجارية فيها مبطلة بذلك كذبة التشخيص. فكيف يمكن الجمع بين هذه الإشارة الفاضحة القوية التأثير بفعل ورودها ضمن ختام النص، وبين التشخيص الدقيق والوصف التفصيلي لمدينة عين الرماد إلى حد تقري معالمها وظواهرها وأناسها؟ . ومن المؤكد أن هذه المفارقة التي تشكل الحجر القلق للنص لن يرتاح لها القارئ المتواطئ الذي ينسحر بقوة الإيهام ويلتذ بالتصديق وينخدع بالمحاكاة، لكنها في المقابل ستحفز القارئ الإشكالي على إعادة بناء العلاقة بين الخيالي والمرجعي وفق تصور مغاير ينتصر لذات الكتابة، أي لنسق العلاقات القائمة بين شرائح النص نفسه. ذلك أن ذات الكتابة هي في العمق، فعالية متصلة ومتباعدة مع مرجعها حسب شبكات معقدة من الاشتغال والتبنين. وحينها ينبثق مشهد فني يتضمن بداخله انتقالات وتقطعات وتحويلات تستوعب البنية والنفس والمجتمع والعالم (٤).

ومن المؤكد أن الرواية قد استوحت الواقع الجزائري من جهة تمثيل انكساراته الاجتماعية والسياسية وتصوير مظاهر الفساد فيه، كما أنها شخصت حلمه بالعدالة الاجتماعية في مرحلة ما بعد الاستعمار. غير أن هذه المقاصد المشكلة للسياق وإن رافقت النص فإنها تموقعت أيضا خارجه، بحيث أفضى ظهورها العرضي والمختلف إلى انتصار الشكل وتجسيد نزاهة الكتابة التي لا تطمس الإحالة بل تجعلها غامضة ومشرقة. وبذلك تكون رواية الرماد واحدة من النصوص العربية والإفريقية التي أكدت نديتها لغيرها من روايات الغرب. ذلك أن نقاد أوربا وأمريكا قرأوا غالبا آداب العالم الثالث ككناية قومية وتعبير سياسي مباشر غافلين طبيعته المميزة ومنتهكين هويته، ومن ثم دراستهم له في الأقسام الجامعية المختصة في الانتروبولوجيا.

والحال أن رواية مثل رواية الرماد تبين عن نضجها الفني المرتكز على تقنياتها السردية المراوغة، وبنياتها المتأبية على الفهم البسيط الذي يسعى لتضييق المسافة بين النصي والواقعي. وفي ذلك رد على المفهوم الكولونيالي للعالمية الذي اعتبر الأداة النقدية الأوربية لتصنيف الثقافات والآداب من منظور يعيدنا إلى تلك العلاقة المشبوهة بين المعرفة والسلطة، بل يذكرنا بالآثار المتبقية عن إمبراطورية الاستراق التي عمل ادوارد سعيد على تفكيكها، كاشفا عن اختلاقها لشرق يغذي خيالها وقوتها وتمركزها العرقي وعنصريتها الدفينة. ومن ثم فان النقد الروائي ملزم بتطوير نظرته من الداخل لأجل إنتاج قراءة منصفة للرواية الجزائرية بعامة، قراءة ما لم يقرأ فيها بعد، واستكشاف عناصر تميزها واستراتيجياتها في توكيد الاختلاف الفني والثقافي. ومن المؤكد أن المتن الروائي الجزائري الجديد ممثلا في عز الدين جلاوجي ومجايليه قد أثبت أن الأدب الجزائري ما زال قادرا على الإضافة، بل ما زال قادرا على الإسهام في الثقافة العالمية إلى جانب الجماعات الثقافية المتنوعة.

---

*كاتب وناقد من المغرب

هوامش:

١- عزالدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، مطبعة دار هومة، ٢٠٠٥.

٢- ادوارد سعيد، الثقافة والامبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص٢٧٤.

وللتوسع في دلالة مفهوم «الرد بالكتابة»، يمكن الرجوع أيضا إلى: بيل أشكروفت، غاريت غريفيث، هيلين تيفن، الرد بالكتابة، النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة، د. شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٦.

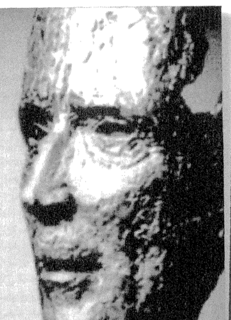
٣- سارة كوفمان، روجي لا بورت، مدخل الى فلسفة جاك دريدا، تفكيك الميتافزيقا واستحضار الأثر، ترجمة إدريس كثير وعز الدين الخطابي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص٥٨.

٤- من أجل إيضاح أوسع لمفهوم «ذات الكتابة»، يراجع جاك دريدا، مواقع، حوارات، ترجمة وتقديم فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٨١.

الحداثة وتمجيد الشعر: سان جون بيرس

محمد الشنتوفي *

في عصرنا هذا قليلة هي الأمثلة في الأدب للكتاب الذين وافقت حياتهم مسارهم الابداعي بالمسايرة والعمق، أذكر هنا الشاعر الفرنسي الكبيرو الدبلوماسي ألكسي ليجي المعروف بسان جون بيرس (أشير بهذا الصدد على سبيل التشابه والموافقة الى الشاعر العربي الكبير والدبلوماسي نزار قباني).



بدءا لا بد من الاعتراف بأننا أمام شعر يطرح اشكالية دقيقة هي التركيب داخل نص كوني ليس أحادي البنية والنسق بل يتكون من مجموعة من العناصر والأطراف التي وجب الاحاطة بها كي توجهك الى اكتشافه ومقاربته.

شعر س.ج.بيرس ينقطع مع الشعر الحديث بكل رواده : رامبو وأتباعه استعملوا النزق والتوتر في الشعر حيث الصورة الشعرية تمتح نوعيتها وقدراتها من تناقض العناصر التي تحتويها بينما ملارمي ومريدوه وظفوا بلاغة متجزئة ومنفوشة متناثرة حيث الاستعارة تنغلق على ذاتها. س.ج.بيرس ألف ما بين كل ما فرقه الشعر الحديث حيث أننا لا نجد أية لمحة للاستمرارية كحل في شعره ولا أي مجال ينفتح أمام ما هو مهزوز وغير متجانس ومنعزل وبذلك اختلف مع كل رواد النص الحداثي الفرنسي كبودلير ورامبو وملارمي وآخرين.

تعد تجربة سان جون بيريس من التجارب المتفردة في العصر الحديث، فمنذ بداياته (حوالي سنة ١٩٠٤) حتى استكمال التجربة (توفي سنة ١٩٧٥)، يتربع نتاجه الشعري على أعلى درجات «الكمال» الشبه الأزلي غريبا عن تيارات العصر والفترة السائدة. (فاز الشاعر بجائزة نوبل للآداب سنة ١٩٦٠).

إن تجربته في مرحلتها الأولى (حين صدر له ديوان «مدائح» سنة ١٩١١ وديوان «أناباس» سنة ١٩٢٤) يجب ألا تقارن بالمدة التي قضاها «الكسي ليجي» بالهيئة الديبلوماسية، لأنهما يلتقيان في اكثر من نقطة. فهذا الأخير اضطر، لمدة ١٦ سنة، نظرا لانشغالاته الدبلوماسية سفيرا وبعدها كاتبا عاما لوزارة الخارجية، أن يصمت حد الاصابة تقريبا بالسكتة الشعرية وبسبب الحرب التجأ إلى أمريكا كي يدشن هناك مجد بيرس.

أصدر عدة دواوين شعرية رائدة؛ فعلاوة على الديوانين السالفي الذكر نجد:

- **المنفى من سنة ١٩٤١ إلى ١٩٤٤**
- **الرياح سنة ١٩٥٤**
- **المنارات سنة ١٩٥٧ الديوان الذي يعد تحفة س.ج بيرس.**
- **الوقت سنة ١٩٦٠.**
- **الطيور سنة ١٩٦٣**

قال س.ج. بيرس :

أنا الحامل عبء الكتابة، سأمجد الكتابة

إن الذي يدهش لأول وهلة في شعره هو هذه القدرات الهائلة من أدوات ومادة شعرية : طاقة فريدة لتفريخ المعنى من ديوان لديوان (الأمرلا يتعلق بمجموعات شعرية ولكن بقصائد مطولة) لغته براقة بالتنوع باذخة بالحضور تشكل شعرا موسوعيا يوظف أدق جرد للعالم الطبيعي والإنساني. ان القوى الكبرى البدائية (الرياح والأمطار والثلوج) والمعالم الطبيعية العظمى (الصحاري والبحار...) تتجانس في شعره مع القوى الإنسانية :

« أخوات المحاربين الأزوريين كانت الأمطار العارية على الأرض تسعى...»

ان الماضي والحاضر، البراري النائية والمدن العصرية والوجوه واللغز الكهنوتي

والمحتلين التراجيديين وفرق العلماء في مختبراتهم كل ممزوج داخل نفس الحركة للرسالة الشعرية:

الاردواز يغطي سقوفهم
والقرميد
الذي ينمو الطحلب عليه
وانفاسهم
دهون تتشربها المداخن
من قصيدة المدينة

ورغم أن كل شيء مثار ومستدعى بدقة متناهية إلا أنه يخيل للقارئ أن هذا الكل محمول إلى مكان وزمان خرافيين. كما أن الأرض المادية و«الأرض المجازية للرؤيا والحلم» تتفاعلان جماليا داخل طقوس أزلية تذكر بالنصوص المقدسة. ونراه كذلك يمزج القوى الكونية والأحداث الكبرى بقوة العواطف والشعور الإنساني.

نلمس جليا أن العواطف الإنسانية تأخذ الصدارة في ديوان منارات : عشق عميق وإثارة متحررة من المحرمات الدينية والاجتماعية تتلاقى وعلاقة حسية أكثر ارتباطا من ذي قبل بين الإنسان والكون.

كان س. ج بيرس يقول العالم في وحدته الطبيعية والإنسانية وهذا أمر يتطلب تمكنا متفردا من وسائل التعبير كما يتطلب قدرة هائلة على تدليل اللغة وزرعها في حقول الرؤيا.

الليالي سترجع الماء الحي الى ضروع الأرض
وتطنّ اللقاعات وذبابات اللحم الذهبية،
والعثّ، وطلع المواشي
والبراغيث البحرية
تحت فوقس الشواطئ العابقة بروائح العقاقير...
الدرّاج الأخضر
وفراشة الليل الزرقاء
والأرض الموشومة بالحمرة
سوف تستعيد ورودها الحمراء الكبيرة...
تصعيد صغار الأخطبوط مع مجيء الليل
من القاع السحيق
نحو وجه المياه المتورّم
...
...
أيا عرعر فينيقيا
الأكثر تجعداً من شعور المغاربة والنوبيات
وأنت يا شجر الطقسوس الكبير


سان جون بيرس في شبابه

الأبدي...
آه مايا
أيتها الوديعة والحكيمة...
ستعيد الليالي النداوة والرقص
فوق الأرض المتعظمة ذات النتوءات العاجية
ستظل تتراجع رقصات السردان والشاكون...
انتم يا من تتكلمون الأوسيتية
فوق منحدر من المنحدرات القوقازية
من قصيدة جفاف

أما فيما يخص اشتغال اللحظة الشعرية لدى الشاعر علاقة بالنظم الشعري فانه كان يستعمل وينظم مقطوعة جد مرنة، غير متماثلة تمتد من الكلمة البسيطة الاستلهامية إلى الشطر الطويل المفعل والموزون. حيث أنه كان من الأوائل في هذا النظم الذي يخضع إلى قواعد متنوعة.

إن الشطر عنده يندرج داخل منظومة واعية ومعقدة للجملة، للمقطع ولكل القصيدة التي تتشكل حركية واسعة

نلمس جليا أن العواطف الإنسانية تأخذ الصدارة في ديوان منارات: عشق عميق وإثارة متحررة من المحرمات الدينية والاجتماعية

شفوية وحكائية. والأغرب أن الهندسة العجيبة للقصيدة ككل ودرجة الجودة العالية في انتقاء الجزئيات تشد الانتباه وتثير الإعجاب. كان يضبط لغة شعرية استثنائية، كان ولها بالمفردات الدقيقة والتقنية حيث كان يعمد إلى الجيولوجيا وعلم النباتات وكذلك اللغات القديمة واللهجات الغريبة، إن الاستعمال الدقيق والحذف للبنيات الشكلية المختلفة مكنته من توظيف هذه اللغة الغريبة والمخالفة للمألوف : يخضع المفردات حسب علائقها السمعية وينظم مقاطع كاملة بالجناس الاستسهلالي وبالسجع. لقد عمد الشاعر الى تفجير القافية من داخل المقطع الشعري حتى تنتشر داخل القصيدة كعلامات مميزة ومضيئة.

إذا كانت وسائل وإمكانيات هذا الشعر، رغم شساعتها، تعد نسبيا واضحة وقابلة للتحليل فان غاياته تبقى غامضة. حول الاحتفاء الفخم للغة حيث المعالم الكبرى الطبيعية والإنسانية مدعوة لتهب للقارئ شيئا اكبر من المتعة.

ولأن المجهول يفقد نفسه في ذاته ويفقد كذلك حصته الحيوية نجد دوما في شعره عملية النزوح من عالم مشدود إلى النمطية والتكرار إلى عالم آخر حيث تشكل التراجيديا شرطا للمعنى وإمكانية للتحقق

وصل التراجيديون
منحدرون من ملاحم أمجادهم معانين
من قصيدة «تجديد المأساة»

حمل اسمه اسم الجزيرة التي كان أهله يملكونها ولد في كنف البحر وترعرع وسط عوالم الطبيعة بكل تجلياتها وتمظهراتها وحالاتها. ما بين الجبال والصخور وتواجد البحر وتقلب الرياح تأسست حركية الشعر قيامية ذات سطوة وقسوة وقوة تمتح من لغة أرسطوقراطية بمميزات خاصة: متفردة شاسعة ودقيقة منحوتة موغلة في التركيب. انها تراجيديا البحر لأن البحر له وجهان، إنها «ما تعدنا به أفكارنا» وفي الآن نفسه هي وجه «البحر التائه المأخوذ في شراك اللا تيه» كما في المسرح القديم فإن معنى العالم كان دائما حول هاوية بالنسبة للرحيل كما كذلك بالنسبة للعودة أو الموت.

كان البحر دوما يدشن أو يختم أملا. يضع الكل في نفس الإطار، الحياة

والموت. الخلق والدمار، المعلوم والمجهول، كي يشير دوما إلى الكائن ووجهه الخفي إنه يعلن الصراع الكبير ما بين العناصر المتناقضة كالسماء داخل «الرياح» كما يؤكد التنوع والتعددية الأساسية التي تكون عناصر الواقعي وتؤسسه متجددا ومنفتحا على المعنى:

وأنت، يا بحارا كنت تقرأين اكثر الأحلام
اتساعا، هل ستتركينا ذات مساء إلى منابر المدينة،
بين الساحة وقضبان النحاس ؟
أكثر بحيوحة، أيها الحشد، مجلسنا على هذا
المنحدر من عصر لا زوال له : البحر، هائلا
وأخضر كفجر في شوق الناس، البحر المهيد على
حدوده كأنشودة حجر : بيرمون وعيد على تخومنا،
صخب وعيد بعلو الناس –البحر نفسه سهادنا، كشهادة
الهية...

من قصيدة منارات..

البحر يموضع دائما الإنسان السفلي والمتخلى عنه في مواجهة أكمل شروط وجوده. إنه صورة الامتلاء الكلي والبحث عن التواجد في الوجود.

البحر، محمولا فينا، حتى تخمة النفس وحتى نهاية
النفس،
البحر، حاملا لنا من اللج هديره الحريري وطراوة
كبيرة لحظ غير منتظر في العالم.

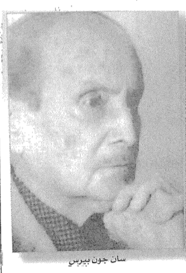
.

.

البحر منسوجا فينا، حتى أدغاله السحيقة،
البحر، ناسجا لنا ساعاته الضوئية الكبيرة، وميادينه
الكبيرة المعتمة-

من قصيدة منارات..

هذا العالم كما وجد ظهر غير قادر على أن يشهد للكائن لذا كان الشاعر ينزع كي يمشي دوما تجاه البحر بطقوس ووثيرة كالتي كان يقوم بها اليونانيون عند افتتاح كل احتفال. يتجلى ولعه بالبحر كأنه طقس مقدس يروم به اعادة احياء القيم الجمالية للأسطورة. مواجهة مع البحر هي بمثابة المرحلة الأولى للولوج الى ما هو مقدس. هدفه الأخير هو تبجيل البحر بالارتقاء باللغة الى مقام الكلام المقدس وبذلك يلبسه البحر رداء



سان جون بيرس

«رهبان البحر». لكن هذا التمجيد لم يكن ابدا تمجيدا من جهة واحدة لكنها مؤامرة مع البحر.

ان الشاعر حينما يتوجه صوب البحر يخبر كيف يتجاوز خطوط الحدود وكيف يتخلص من وزر هذا المعيش ، كيف يحفر في ذاته آبار المعنى ويمطط أبعاده وحدوده كي يستوعب كل البحر حد الاشباع ويطال الجزء الذي هو طاقة أبدية أزلية تلازم الشاعر أبدا.

ولو أن الشاعر يواجه البحر فانه يتأمل ورجلاه على اليابسة لأنها المكان الحقيقي للمأساة ولأن الشاعر انساني بامتياز. حينما يلج الى ذاته يتحرر نهائيا من رسالته.

لا بديل لمن يدبر الارتقاء والعمودية إلا من يدبر الأفقية والمتاه: هو عمى الشعر المطلق. عنده ليس للشعر منبع ولا مصب وإلا تواجد غريبا أو جاءنا من جهة البحر.

إن استدعاء كل عناصر الواقعي واستجداء عالم كي ينخرط في الحدث بغية تحطيمه وإعادة خلقه ينضج في مكان لكل الضغوط مكان للكائن العاري مكان لظهور وبروز الكنه البدائي.

هذا الانتظار والترقب هما عنده احتفاء

«والرجل
الذي بقناع الذهب
يتعرى من كنوزه
لشرف البحر»

من قصيدة «ميدي»

احتفاء يتجلى وكأنه الوجه المغيب للانتظار.

س. ج. بيرس بهذا يضعنا إذن في مواجهة الانتظار، في مواجهة أنفسنا: إن التراجيديا تدشن الولوج إلى الواقعي، لكن هذا الواقعي لم يعط لنا ولم نتسلمه كذلك ولو دخل الفضاء الرمزي للنص، وما كان للضغط الذي يولده النص أن يظل عاريا ونقيا كي يحتفي كما يشاء بالنص ويلج العالم الذي ليس له مفتاح (العالم المنتشي).

لكن س. ج. بيرس يهبنا مفتاحا: إنه مفتاح الرمز. الرمز الذي إذا كان منغلقا ومتجاوزا فإنه يتعسف ويتكتم، وإذا كان منفتحا وبدون حل دائم ما بين الأسطورة والعالم فإنه هكذا يصير نافذة وعنصرا للتنفس والحدود، الرمز الذي كان يسكنه هو الرمز الذي يصبح عنصرا للمعنى.

بدون الرمز لا يمكن أبدا أن نؤثث المتخيل، ونجعل العالم يبدو متجانسا. انه الرغبة في الجديد في إطار ما هو قديم وعتيق.

شعر س. ج بيرس يدوى ملحمة للكون بأكمله، ملحمة الملاحم وليس ملحمة بطل او شعب انه مدح لا متناهي للحاضر الذي كان والذي سيأتي. شعره ليس مثاليا ولا هو قبول لهذا العالم إنه نذر. وتحرره من كل خلفية دينية جعله يواجه غياب الخالد بحضور وتواجد المقدس.

معين الواقع لا ينبض : قولة تظهر لنا خرافية كلما تجردنا من هذا الواقع. ربما كان لتوظيف الأسطورة عند بيرس على نطاق واسع كسبنا الحقيقي والذي لا نحظى منه سوى بجزئيات ظاهراتية.

ان شعر بيرس يعانق الماضي بالحاضر ويقترح المستقبل ويتضرع إلى المطلق ويشجع المغامرة المتحمسة للإنسان.

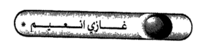
•كاتب من المغرب

المراجع:

١-نماذج شعرية للشاعر نقلها الى العربية الشاعر العربي أدونيس. مجلة «مواقف» العدد ١٣و ١٤و٢٩.
٢-مقاطع من الترجمة التي أنجزها خالد النجار ورضا الكافي، في شهر نوفمبر ٢٠٠٤، تحت عنوان «نشيد الاعتدال» الصدرة في طبعة خاصة عن منشورات«جبل التوباد» في تونس، والترجمة العربية مرخّص لها من دار غاليمارالفرنسية.
٣-كتاب« بريد المنفى: س. ج. بيرس وأصدقاؤه» عن دار غاليمار للنشر.
٤-س. ج. بيرس شاعر فرنسي: منشورات مؤسسة س.ج.بيرس-فرنسا.
٥-كتاب :«س. ج. بيرس شواطىء المنفى» لجارد جويل دار الطبع ادين

عبد الحي مسلم

عبد الحي مسلم فنان فطري ورائد



يعد النحات الفطري عبد الحي مسلم، الذي لم يتعلم في أكاديميات وكليات فنون جميلة، رائد تقنية نشارة الخشب والفن الفطري عن جدارة في النحت العربي والعالمي المعاصر، ويعتبر إضافة جديرة بالاهتمام في مسيرة الفن الأردني المعاصر.

وقد حظي « مسلم » من وراء اكتشافه لتلك التقنية، بعد أن أصبحت له شخصيته الخاصة وأسلوبه المميز في الوسط الفني.. بشهرة واسعة، وأصبحت سيرته وفنه على كل لسان لدى الفنانين والنقاد والمهتمين بالفن داخل الوطن العربي وخارجه.. وأثارت أعماله بطقوسها السحرية وتقاليدها الاجتماعية المفعمة بالتفاؤل والفرح



الكثير من الجدل والمناقشات.

كما يعد مسلم الذي ولد مزوداً بموهبة فطرية على الانتباه المركز وعلى التآزر بين العين واليد في عملية تسجيل للواقع وللتراث والفلكلور... بعجينته الخاصة ليصل في النهاية إلى عمل فني بالغ الاكتمال، يجمع بين الزينة والطقس الاجتماعي.

أقام عبد الحي أكثر من ٣٠ معرضاً فردياً واقتنت أعماله من قبل متاحف وصالات عرض ومؤسسات في مختلف دول العالم مثل أمريكا والسويد والنرويج والدنمرك وفنلندا ويوغسلافيا وسويسرا ونيكاراغوا وإيران وسوريا ولبنان وليبيا والبحرين، ويتم تسليط الضوء بين الحين والآخر في الإعلام العالمي على تجربته المميزة.

تقول الفنانة الروسية المعروفة (تايكو فاتش) في تقديمها لأحد معارضه: « بلغ بي التأثر بأعمال مسلّم حداً أعتقد معه أن العالم سينصف هذا الفنان في الوقت المناسب.. قد يكون بعد مائة عام أو مائتين، أو أكثر، لكن المتاحف التي ستعرض له لن تنساه أبداً وأعتقد لو أن معرضه يتجول في دول العالم فسيكسب زيادةً في اهتمام العالم بالقضية الفلسطينية ».

. فمن هو فناننا؟

. وماذا عن تجربته؟

ولد الفنان عبد الحي مسلم في قرية الدوايمة / الخليل عام ١٩٣٣ م، وعندما كان طفلاً شاهد الكثير من المجازر والظلم والاضطهاد التي تعرض لها أهل قريته وشعبه سواء من الأتراك أو البريطانيين. وبعد ١٥ عاماً من ولادته حلت النكبة، واحتل الصهاينة قريته التي خرج منها مجبراً إلى أريحا على أمل العودة إليها... لكن الصهاينة أكملوا احتلالهم لبقية فلسطين عام ١٩٦٧م، ولم يحقق حلمه بالعودة فنزح إلى عمان، وبعد ثلاث سنوات توجه إلى دمشق ثم إلى طرابلس للعمل في سلاح الجو الليبي « كهرباء طيران».

في هذه المرحلة كان يعيش عدم استقرار، وفراغ قاتل لم ينقذه منه سوى مادة الاسمنت مع الألوان الزيتية عندما أخذ يشكل بها مجسمات تمثل أشكالاً بشرية. لكن تلك المادة الجامدة كانت تتشقق على مسطح الخشب ولم تلبِّ طموحه، لذلك كان عليه أن يبحث عن مادة طيعة أخرى تسد مكان مادة الاسمنت والألوان الزيتية، فتذكر أن نجاراً عرفه في طفولته، كان يستخدم عجينة من نشارة الخشب ممزوجة بالغراء يملأ بها الفراغات الموجودة بين القطع الخشبية.

لحظة الإبداع الأولى

لكن ماذا عن لحظة الإبداع الأولى في نشارة الخشب؟

يقول عبد الحي مسلم عن تلك اللحظة: « ذات يوم شاهدت غلاف مجلة فلسطينية يحمل صورة لعجوز فلسطينية، مع عبارة . نحن لن نغفر . وتمنيت التمكن من صياغة الوجه فنياً، تناولت الصورة وألصقتها على قطعة من الخشب، وعجنت النشارة مع الغراء، وما زلت أحتفظ به، بعد ذلك اكتشفت أن باستطاعتي استعمال هذه العجينة النحتية لبناء تكوينات نحتية على قطعة خشب مسطح.. وكانت سعادتي كبيرة حين تمكنت من صياغة عدة عناصر ». (١)

هكذا تحركت يداه في عجينة نشارة الخشب لتنتج أجساداً وأشكالاً ملأت كيانه وحياته فيما بعد، وشيئاً فشيئاً



بدأت تلك التقنية . العجينة . التي تتكون من: (نشارة الخشب + غراء = عجين نشارة الخشب + قطعة خشب = عمل فني)، تروق له، وفي الوقت نفسه نجح في استخلاص أقصى طاقة تعبيرية لهذه التقنية، التي عالج من خلالها فيما بعد مواضيع شتى.. فأنتج في البدايات أعمالاً مثلت اللحظة العفوية: « مقاتل، شبل، شهيد، أسير، فلاحة تحمل الجرة، شجرة برتقال وامرأة بزي شعبي.. » وكان يزداد حماسه كلما أنتج لوحة، ولم يكن له علاقات مع أي من الفنانين التشكيليين.. لذلك لم يوجهه أحد ولم يتأثر بأي فنان.



وذات يوم زاره أحد الأصدقاء واقترح عليه أن يشارك في معرض طرابلس الدولي، وأخذ منه ثلاث لوحات لعرضها على اللجنة المختصة، وفعلاً تمت الموافقة على عرض اللوحات... وأثناء أيام المعرض كان عبد الحي مسلم يذهب كل يوم لمشاهدة المعرض ورصد زواره، وكان يغمره الفرح عندما يشاهد الناس تنظر إلى لوحاته بإعجاب... والذي زاده فرحاً تلقيه مكافأة مالية مقدارها ١٠ دنانير ليبية، وذلك نظير مشاركته.

في تلك المرحلة ركز « عبد الحي



مسلم » على عنصر واحد في العمل الفني... وكان من الصعب صياغة أكثر من عنصر بالنسبة له ». (٢)

هكذا جاء «عبد الحي مسلم» إلى الفن، حيث لم يكن يتوقع بأن يصبح في يوم من الأيام فناناً... لكن دوامة النكبة المتواصلة.. والتشرد والنزوح، ثم النزوح، ومعايشة المأساة المستمرة.. ومواكبة العدوان أثر العدوان.. وحنين الذكريات إلى صور الطفولة والطمأنينة والسلام والإحساس بالحرية... كل ذلك دفعه إلى أن يعيد حساباته، وهنا بدأ يبحث عن شيء يعوضه عن سنوات الحرمان.. فكان الفن الذي اقتحم حياته في سن متأخرة. كان عمره حينها ثمانية وثلاثين عاماً. وكان حينها مسؤولاً عن عائلة مكونة من سبعة أبناء، كان ذلك في العام ١٩٧١ م.

في نهاية السبعينيات غادر « عبد الحي مسلم » ليبيا إلى بيروت، وهناك بدأ يتردد على قسم الفنون التشكيلية وتعرف إلى النحاتة منى السعودي، كما تعرف إلى الفنان الراحل ناجي العلي والفنان الراحل مصطفى الحلاج.. وعندما حوصرت بيروت في عام ١٩٨٢، نفذ عبد الحي تحت القصف اليومي في منطقة الفاكهاني ما يقارب الـ (١٨) لوحة عرضت في بيروت أثناء الحصار، وقد عبّرت تلك اللوحات عن ما شاهده وعاشه من أحداث... وأثناء إبداعه تحت القصف كان الصحفيون ومراسلو وكالات الأنباء الأجنبية يصطفون بشكل طابور لالتقاط الصور والتحدث معه، وكان يتعرض لمشاكساتهم.. وكانوا يستغربون كيف يمكن للفنان أن ينتج ويبدع فناً في هذا الجو.. حتى أنهم حاولوا أن يجبروه على مغادرة المكان، فقال لهم:

« أنا فنان ويجب أن أكون في أرض الحدث، يجب أن أرسم كل ما يدور حولي... حتى أن القس جسي جاكسون حضر لمشاهدتي، وكذلك حضر مندوبه وجلس تحت بيت الدرج لمدة ثلاث ساعات وهو يشاهدني كيف أرسم في هذه الظروف، وأخذ لوحة معه إلى أمريكا قبل أن تجف ». (٣)

كما كان يمر على موقع « عبد الحي مسلم » كل صباح، صحفي إيطالي، وكان ذلك الصحفي يستغرب، كيف يمكن لفنان أن يبدع في هكذا جو، لذلك لم يتحمل المشهد وصرخ في وجه « عبد الحي مسلم » قائلاً: « انك مجنون يجب عليك أن تغادر هذا المكان فوراً، لأن الفنان كي ينتج فناً بحاجة إلى هدوء وموسيقى ومشروب ». (٤)

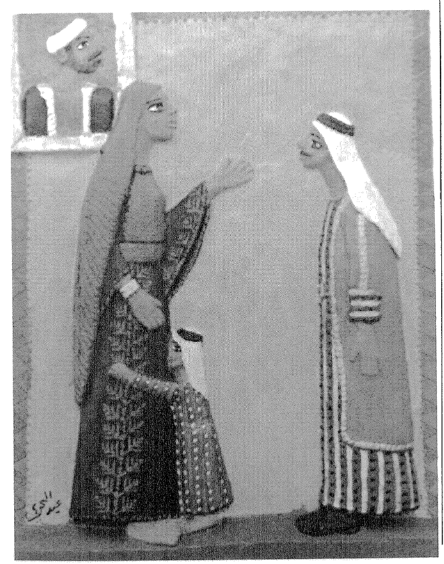
« ومن يدق الباب يسمع الجواب « لذلك لم يتوقع الإيطالي رد « عبد الحي مسلم »: « لا يوجد هنا موسيقى مثل التي تسمعها الآن يا صاحبي ». وكان يعني صوت القذائف والرصاص والانفجاريات وأزيز الطائرات.. (٥)

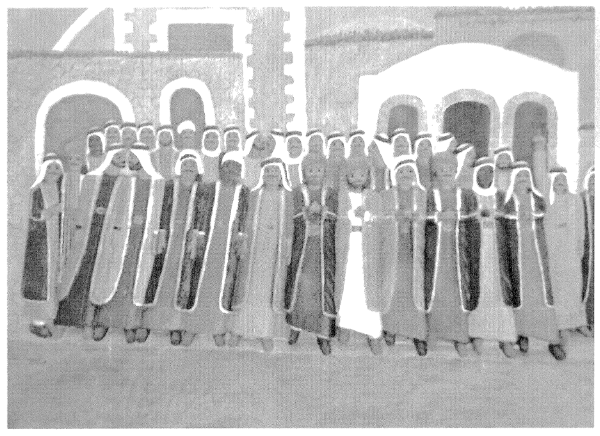
بعد عام ١٩٨٢ انتقل « مسلم » إلى مخيم اليرموك بدمشق، وفي مرسمه بدأ يثقف نفسه ويبحث في تقنيته ومواضيعه ساعياً إلى تطويرهما وفق خبرته التي بدأت بالتنامي على كل الأصعدة بغير مسلمات أو أطر ثابتة.. وأخذ يستقي من كل اتجاه ما يثري تجربته ورؤاه، وما أراحه هو تصنيفه ضمن اتجاه الفنانين الفطريين، اتجاه: الشخصية الشعبية الفلسطينية بخصائصها التراثية والمعاصرة.

. لكن ما هي المواضيع التي تناولها عبد الحي مسلم؟

. وما هي عناصرها التأليفية؟

إذا كانت نقطة بداية أي فنان على حد القول الشهير لأندريه مالرو:«لا تكون في التأثر في الطبيعة المباشرة، بل من تأثر الفنان بأعمال فنية سابقة يكون دورها الأساسي هو مساعدته على تحقيق ما يسعى إليها للتعبير عنه فنياً ». فإن « عبد الحي » وجد ذلك أول ما وجد في مظاهر الفن البدائي





فمثلاً وجد في النحت السومري غناء في الإحساس بالحياة وسحرها وخفاياها.. وهو هنا لا يكف عن إعلان انبهاره به.

وقد تناول « مسلم » عناصر أساسية ما زال يلح عليها مثل:

العنصر الإنساني:

منذ البداية كان الهم الإنساني محور أعماله لذلك شكل الإنسان في أعماله حيزاً مهماً، وبشكل خاص الرجل والطفل والمرأة، وجاءت الأخيرة شديدة الارتباط بالفكرة وبالموضوع الذي يعبر عنه العمل، وبالتكوين الفني المنسجم في منظومة العناصر الفنية (شكل أو خط أو كتلة).

والمرأة، التي صورها عبد الحي بكل جمالياتها بفرحها وحزنها، وجعل منها رمزاً إنسانياً ورمزاً للعطاء.. وجعل من علاقتها بالزوج والحبيب والطفولة رمزاً لعلاقة البشر بالأرض.. لذلك تعد المرأة من أكثر العناصر حضوراً في تجربته وفي مختلف الحالات الإنسانية فهي تمثل: الأم، والوطن، والأرض، والخصب، والعطاء، والحبيبة... واستطاع مسلم أيضاً أن يعبر من خلال المرأة في أعماله عن مختلف الموضوعات الاجتماعية والإنسانية كما في الأعمال التالية: (من وحي التراث، انتظار، حوار، عتاب، خلاف، حلم، أمومة...).

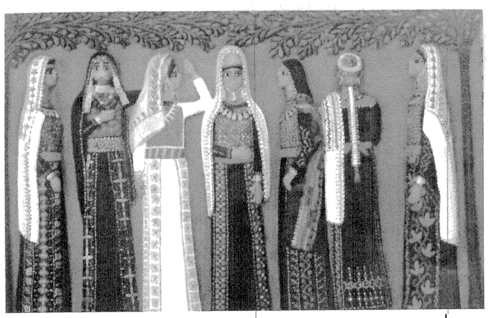
كما أخذت المرأة في لوحاته أشكالاً ومواقع مختلفة، بحيث نراها متواجدة، إما في البيت، أو مع الأسرة، أو مع الحبيب، أو في الأفراح أو الأحزان... ونشاهدها كذلك في أعمال تمثل: دخلة الدار، العريس والعروس، السامر، حنة العروس في اليوم الأول، حنة العروس (٢)، وفي أغاني السامر (١، ٢، ٣).

وتفاعل الفنان « عبد الحي » مع المجازر التي ارتكبها الصهاينة في كفر قاسم وصبرا وشاتيلا.. ومع الأحداث الوطنية والقومية والإنسانية بشكل عام، كما في المنحوتات التالية: « صبرا وشاتيلا، نضال وعطاء، معاناة الشعب الفلسطيني، من وحي الانتفاضة الفلسطينية، المقاومة اللبنانية في الجنوب، نضال شعوب أفريقيا، ونضال شعوب أمريكا اللاتينية... ». وقد عبر الفنان بكل صدق لما يحس ويشعر به تجاه ناسه والآخرين.

العنصر المعماري

أما العناصر المعمارية فإنها تظهر في أعماله وكأنها جزء من الهيكل الأساس في الكتلة التي غالباً ما تشتمل على (بيت ومسجد)، أو أي شيء له صلة بالفن المعماري الفلسطيني... وهذا يعطينا فكرة عن الملامح المعمارية التي كانت سائدة في القرن الماضي وبشكل خاص في القرية الفلسطينية.

والمدقق في عناصر الهندسة للأبنية والبيوت وموادها التي جسدها عبد الحي في أعماله، والتي جاءت في شكل (قباب، عقود، أقواس) يلاحظ انه أعطى للتفاصيل الدقة والتباين الذي يزيد في قيمتها التعبيرية والجمالية، وذلك من خلال ربط المفردات والعناصر ببعضها في التكوين، كما في مجموعته الرائعة: (خشة الدار، العروس في بيت العريس، السامر، الشاعر الشعبي، صيام رمضان، دار أم عبد الحي).



عنصر الجمل والحصان

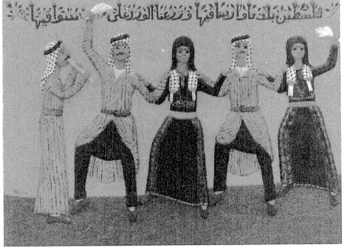
واحتل كل من الجمل والحصان مكاناً لهما في العديد من لوحاته كما في مجموعة: (زفة العروس على الجمل) وهذه المجموعة ليست الوحيدة التي وظف فيها فناننا الحيوانات، فالجمل في هذه المجموعة وفي الأعمال الأخرى بلغ روعة لا تضاهيها روعة إلا أعمال الفنانين الآشوريين في منحوتاتهم البارزة (الريليف النافر).

أما بالنسبة للحصان فقد احتل في لوحات « عبد الحي » مكانة أكبر من مكانة (الجمل) والمعروف عنه بقوة تحمله وصبره، لكن (الحصان) هنا له دلالات رمزية كثيرة مختلفة عن دلالات الجمل، مثل (الأصالة، التمرد، التحدي، الانطلاقة، الثورة...)، ووظيفته كذلك تختلف عن وظيفة الجمل، وتتغير من عمل إلى آخر، وذلك حسب استخدامه في العمل الفني.

العنصر النباتي

قام الفنان « عبد الحي » بتوظيف النباتات والأشجار من « زيتون، صبار، رمان، عنب، برتقال، نخيل، قمح، خروب، لوز، أزهار وورود » في أعماله توظيفاً خدم الفكرة، واحتلت تلك النباتات والأشجار التي تمثل رمزاً له قدسيته وفلسفته الخاصة عند الفنان، مكاناً مرموقاً في عدد كبير من أعماله الفنية، كما في الجداريات التالية: (حوار، انتظار، نموذج لباس خمس قرى، رقصة على العود، مين عذبك، أطفال في الحديقة، لعبة الغماية وحلاق...).

وطريقة « عبد الحي » في تنظيم أغصان الشجرة تأتي وكأنها تتعانق كالعشاق في صوت الناي أو العود أو الربابة، وأسلوبه في تجسيم أوراق وأغصان الأشجار والنباتات (بارز وغائر)، يأتي من خلال فرش أرضية المنحوتة بعد أن يملأ الحيز المناسب في فضائاتها المحددة... ويشترك مع بقية الأجزاء الاكتمال والتوازن الذي يظل الشغل الشاغل للفنان.



العنصر الزخرفي

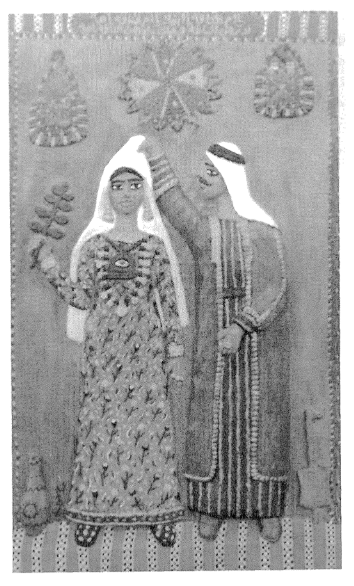
أما العناصر الزخرفية. هندسية، نباتية وكتابية. في لوحاته فهي من أهم العناصر التي تتكامل بها المفردات الفنية الأخرى في أي عمل، لأنها تشكل روحه وركيزته الأساسية وهي الترجمة الصادقة لفلسفته ولحضارته، فالزخرفة هنا أصبحت في العمل الفني جزءاً لا يستغنى عنه، تتوزع أهميته في المضمون والشكل، وتسهم في اغتناء الكتل والمساحات وتتناسق وتتجاوب مع كل ما يحيط بها في العمل من مفردات وعناصر ولون.

كما وظف الكتابة بما يخدم موضوع اللوحة، عندما استخدم الأبيات الشعرية والزحليات والأمثال الشعبية... أصبحت الكتابة تحاور المشاهد.. وبهذا الصدد يقول الناقد فتحي صالح: « عبد الحي يدخل الكتابة بحس تصويري بسيط لتصبح جزءاً من كينونة العمل التشكيلي، وحاملاً أساسياً للهموم الإنسانية الكامنة في الأغنية من حزن، وعشق، وتحريض وندب... وكحالة توصيف للحدث المعبر عنه ضمن العمل ».

ويضيف: « وتشكل الكتابة بالإضافة إلى دورها التفعيلي كحالة تزيينية متممة للجماليات اللونية في العناصر والرموز، مفصلاً مفتاحياً لقراءة العمل والولوج في أجوائه التعبيرية، ومحرضاً على إدراج تصورات روحانية في مساحة الذهن المتعبة لإراحة النفس، وهدهدتها، ودفعها نحو أفق وجداني رحب ».

ففي لوحة له بعنوان (الفراق) تقول الزوجة لزوجها: « على مين تخليني؟ لا أمك حنونة ولا طفل يسليني ».

وفي عمل آخر يقول المقاتل



لحبيبته: « إن متت يا زين، كفني بورق ريحان ».

وهنا ظل عبد الحي مسلم واعياً للمفهوم الفلسفي لعناصر الزخرفة التي وظفها سواء على الملابس أو عبر طياتها أو على واجهات المباني أو (الأطر) أو في خلفيات عناصره.

الأساطير والحكايات

وهناك أيضاً ميل واضح لدى الفنان إلى استلهام الأساطير والحكايات ذات الطابع الشعبي، فمن خلال أعماله التي استلهمها من حكايات القرية وغيرها، يظهر الفنان توجهه بإبراز الطابع الاجتماعي، وهذا الطابع يمنح موضوعات النحت قدرة خاصة على التعبير، لهذا نراه يعالج موضوعات الأم وطفلها بعدة حركات توحي بفهم « مسلم » لهذه الموضوعات بارتباطاتها مثل: (أمومة رقم ١، ٢، ٣، ٤، ٥).

يقارب عمر «عبد الحي مسلم » الفني الآن الـ ٣٧ عاماً، قضاها في تنمية مواهبه وتوسيع ثقافته، وكانت تجربة السنوات التي عاشها من أعمق التجارب التي عملت على تشكيل رؤيته للإنسان، وهي التي ساعدته على أن يتمكن من صياغة وبلورة منهجه الفني.

وإذا تتبعنا مسار تحقيقه للتعبيرية كإنجاز فني تشكيلي، منذ بداية السبعينيات إلى الآن، وصلنا إلى نتيجة مفادها أن « مسلم » يترجم ما في داخله وما يمتلكه من مخزون بصري في تجسيده لمختلف العناصر من: (إنسان، نبات، حيوان، عمارة وزخارف). وتشكل تلك العناصر مختلف المراحل التي مرت بها تجربته المستقاة من أيام طفولته في قرية (الدوايمة)، حيث تأثر منذ صغره بالعادات وبالتقاليد التي توارثها من الأجداد، وعندما أصبح فنانا قام بتجسيدها بكل إخلاص وأمانة في منحوتاته.

- لكن ما هي مميزات فن عبد الحي؟

من أهم المميزات التي تتميز بها منحوتات « عبد الحي » سواء كانت تتعلق بالإنسان أو بمواضيع أخرى هو التالي:

- تعتبر من الناحية الفنية والطريقة الأدائية، ذروة العمل الفني الأصيل، لما فيها من بلاغة انفعالية وقيمة جمالية، ولما فيها من صور وأفكار تدل على المحتويات الأصيلة لمخزون الفنان البصري، وتعبر بكل صدق عن أفكاره وأحاسيسه.

- اختصار التفاصيل (وتحويرها) دون أن يكون لذلك أي أثر على الشكل العام للعناصر التي تشغل مساحات منحوتاته بالكتل وبقوة التعبير وجودة الأداء المتقن.

- سعي الفنان الدائم إلى التعبير عن جوهر الإنسان بالكتلة المتزنة والمتفجرة والسطوح المنسجمة والعناصر المتدفقة حياة.

- ترك أثراً كبيراً من خلال مساهماته الكثيرة في المعارض، سواء المحلية أو الخارجية.

- استطاع من خلال تقنيته الخاصة التي اكتشفها بنفسه أن يحقق نجاحاً كبيراً على المستوى العربي والعالمي، وهذه التقنية لم تكن موجودة في السابق ضمن عناصر الفن التشكيلي، وبهذه التقنية الفريدة والمتفردة أنجز « عبد الحي » ما يقارب الـ (٢٠٠٠) عمل فني (ريليف نافر وكتل فراغية) تمثل مختلف مظاهر الحياة الشعبية في القرية الفلسطينية، بالإضافة إلى مواضيع قومية وأممية.

أخيراً تكتسب تجربة « عبد الحي مسلم » أهميتها، كونها لا تقوم على استعارة تجارب غربية أو أشكال قديمة، وإنما على وعي النحات المرتكز على رؤيته لوظيفة النحت والمعبرة عن نمو الشخصية الوطنية والقومية.

---

*ناقد وتشكيلي أردني
ghazlinaim@yahoo.com

الهوامش:

١ - مجلة نزوى، العدد ٣٣ - يناير ٢٠٠٢م ، ص١٢٢.
٢ - المصدر السابق، ص ١٢٣.
٣ - مجلة الكويت، العدد ٢٥٧، مارس ٢٠٠٥، ص٩٧ و ٩٨.
٤ - مجلة بلسم، العدد، ١٥٨ - آب ١٩٨٨ ، ص١٠٦.
٥ - المصدر السابق، ص ١٠٩.

فيلم (ذكاء اصطناعي) لسبيلبيرغ:
يلعنُ الظـلام ويضيء شمـعة أيضاً

إبـراهـيـم نـصـرالـلـه *

مرة أخرى يأتي الأدب ليمدّ يده البيضاء للسينما، التي هي اليوم الفن الأكثر إخلاصاً لخيالاته، وهي تدفع بها للأمام مجسدة كل ما فيها، ماديا وروحيا، يأتي الأدب قارعاً الجرس الذي يحرص العلم في حالات كثيرة على أن يظل صامتا، وتتكفل هذه المرة قصة كتبها بريان الديس عام ١٩٦٩ والتقط ستانلي كوبريك حبكتها، وتحوّلت إلى هاجس غير عادي له، بحيث أضحت مشروع حياة؛ ولفرط حبه لهذا المشروع بات مستعدا للتخلي عنه لسواه، لا لشيء، إلا لكي يضمن تحققه الأمثل.



يأتي سبيلبيرغ، ليحقق حلم أستاذه في فيلم (ذكاء اصطناعي- Artificial Intelligence) وما كان يمكن أن يكون بمستوى الحلم لو أن كوبريك ألقى بأوراقه بين يديه في مطالع الثمانينات مثلا، فسبيلبيرغ نضج على نار هادئة تماما، وخاض تجاربه وتعلم منها، لكنه أدرك أن شباك التذاكر ليس الدليل الوحيد على وجود الفنان، خاصة بعد أن حققت أفلامه نجاحات تجارية لم تحققها أفلام أي مخرج في تاريخ السينما، حيث يبدو اليوم زاهداً في تحقيق أي ربح كبير على حساب ما يطمح إليه فنيا: يسأله الناقد محمد رضا في جريدة الحياة: لماذا لم تخرج فيلم هاري بوتر؟ فيرد: ليس في ذلك أي تحد، إن إخراجه أشبه ما يكون بتحويل ملياري دولار من حساب إلى حساب!!

تقول الممثلة فرانسيس أوكونور التي أدت دور الأم: (ذكاء اصطناعي هو مزيج من أسلوبي المخرجين.. كانت لدى كوبريك مقدرة كبيرة على سبر أغوارنا، في حين أن سبيلبيرغ يعرف طبيعة أحلامنا. وكانت هناك لحظات مرعبة وغريبة نحسُّ فيها أننا جميعا ما زلنا في فيلم كوبريك) أما سبيلبيرغ فيقول: كان علي أن أذيب نفسي في عالم كوبريك وأن أقدم قصتي وأنا أقدم قصته.

تدور أحداث فيلم (ذكاء اصطناعي) في منتصف قرننا الحالي، لكن أرضنا التي نعرفها اليوم، لن تكون على ما هي عليه الآن، فإفساد البيئة المستمر، سيكون قد أطلق عنان ظاهرة الانحباس الحراري من عقالها؛ وهكذا، سيزحف الجليد ماءً ويغرق سواحل العالم تقريبا، وفي واقع جديد تنحسر فيه مساحة الأرض، ومساحة المدن أيضا، سيفرض على العائلات ألا تنجب أكثر من ولد واحد، في زمن يقتسم فيه البشر الآليون الأرض مع الآدميين، بعد أن تضاعفت أعداد الروبوتات وأصبحوا قوة لا يستهان بها، وبعد أن استطاع الإنسان



أن يزرع فيهم الكثير من صفاته، ويجعل الفرق الخارجي بينه وبينهم شبه معدوم.

في وسط هذا الواقع الرمادي، وفي جلسة كبيرة تضم عددا من العلماء وتلامذتهم، تُطرح فكرة إيجاد مخلوق آلي يمكن أن يبادل الناس الحب، بعد أن نجحت تجربة انتاج روبوت يحسّ في موضع إحداث الألم، ويكون البروفيسور هوبي - وليم هارت، أب المشروع الجديد. إلا أن التحدّي الذي يبرز أمامه فجأة، يتمثل في تساؤل تلك العالمة السوداء حول المعضلة الأخلاقية التي ستستجد في حال نجاح المشروع: ولكن، ماذا لو لم يبادله الآخرون الحب، أي معضلة أخلاقية هذه. وهنا تكمن حكاية الصبي الآلي ديفيد ومأساته، التي تعيدنا مباشرة إلى مأساة مخلوق الدكتور فرانكشتاين.

بعيدا عن محيط العلم والعلماء هذا، نجد والدَين مصابين بفجيعة مرض ابنهما، مما دفع الأطباء لتجميده بانتظار التوصل لعلاج لمشكلته، ورغم أن الطفل ابن الثانية عشرة تقريبا يرزح تحت ثقل ما يمكن أن يُسمى (الموت السريري) إلا أن الأم تأتي وتجلس ملاصقة للشرنقة الزجاجية التي تحيط بجسده، لتقرأ له قصص الأطفال.

هذه العائلة، تكون بالنسبة للبروفيسور هوبي، هي العائلة الأمثل والأكثر أحقية في احتضان الطفل الآلي الجديد الذي سيصنعه (ديفيد - هالي جول أوسمنت) والذي يماثل عمره عمر ولدها. وهكذا تجد الأم نفسها وجها لوجه مع الابن البديل، ليتبين لنا بعد ذلك أن معضلتها قائمة في ابن حقيقي تحبه (مارتن - جاك توماس) لا يستطيع التواصل معها، وابن آلي لا تستطيع أن تحبه وتتواصل معه، مع أنه يحبها. ويتبدى فزع الأم (مونيكا - فرانسيس أوكونور)، قائماً، ليس في كونه طفلا آليا، بل لأنه جدّ حقيقي. ولأنه يبدو كذلك، يكون هذا الإحساس بمثابة القوة الطاردة التي تدفعها



بعيداً عنه.

: هل رأيت وجهه كم هو حقيقي.. كأنه طفل. تقول الأم لزوجها (سوينتون - سام روباردز).

: اسمه ديفيد. يرد الأب.

وعندما يحين موعد النوم، يحضر (ديفيد) منامته على أمل أن تلبسه إياها، لكنها تغادر الغرفة مسرعة، فيتقدم الأب وينقذ الموقف.

: هل يمكن أن تنام، يسألونه.

: لا أستطيع أن أنام، ولكن يمكنني أن أظل مستلقيا بهدوء.

والحقيقة التي لا جدال فيها قائمة في عبقرية الممثل الصغير هالي جول أوسمنت الذي يقوم بدور ديفيد، ولعل دوره هو الأهم في تاريخ السينما بين الأدوار التي لعبها الأطفال، دون أن ننسى أداءه البارع في فيلم (الحاسة السادسة) الذي برز فيه ممثلا مذهلا. هنا يأتي سبيلبيرغ ويدفع بموهبة أوسمنت إلى الأمام درجات، وعند مشاهدة الفيلم كان الانطباع الأول أن فيلما كهذا لا يمكن أن يبلغ ما بلغه دون هذا الأداء، يقول سبيلبيرغ: (لو لم يكن هالي جول أوسمنت على قيد الحياة لما صنعت هذا الفيلم، هالي كان نموذجاً لا أعتقد أن هناك صبيا يستطيع أن يوازيه). ومن هذا المنطلق يمكن القول إن سبيلبيرغ بوجود أوسمنت قد حقق ما لم يكن ممكنا أن يتحقق لو أن كوبريك أخرج الفيلم مستخدما ولداً آليا كما كان يفكر.

تكمن عبقرية أوسمنت في تعابيره الهائلة،

التي تراوح بين الطفل الآلي حينا، والطفل المعذب الحقيقي حينا آخر. والذي يبدو أحيانا أشبه بشبح. كل شيء في وجه: برود الآلة المعدني والبراءة الكاملة والروح الحية وتلك المسحة العميقة في ملامح طفل مستعد لأن يتخلى حتى عن طفولته من أجل أن يُحَب. بمعنى أن يكون طيعا ومطيعا إلى حد يقطع نياط القلوب.

ويمكن أن نرصد هنا حالات الذعر الذي يسببها للأم حين تجده أمامها أشبه ما يكون بشبح، فتندفع هائجة دافعة إياه أمامها، تغلق عليه الخزانة، منهارة أسفل الجدار، وحين يرقّ قلبها وتفتح له في النهاية، تجده ثابتا في مكانه كما تركته، يسألها: أهذه لعبة؟

فتقول مضطرة ونادمة: أجل.

فيفاجئها بعد وقت وهي تقضي حاجتها في الحمام، يقول بفرح: لقد وجدتك.

فتصرخ: اغلق الباب.

ولذلك يبدو فيلم (الذكاء الاصطناعي) أنه مصنوع لممثل واحد لا غير، هو أوسمنت، الذي يغيّبُ اداؤه، كل أداء مقابله، ويحوّل الأدوار الأخرى إلى متوالية من الأجزاء الشاحبة، ولعل هذا ما يمكن أن يؤخذ على سبيلبيرغ وهذا الجمال، جمال الفيلم، الذي لم يكتمل.

بعد هذه المشاهد يبدو كما لو أن وجوده كطفل في البيت قد بدأ يترسخ، ويدفع هذا الأمر قدما مشهد اندلاق زجاجة عطر. إذ تقف الأم متحسسة ما تبقى من قطرات، تمثل الأم، الأمومة، نفسها كما يعترف سبيلبيرغ، وفي هذه اللحظة يفاجئها ديفيد بسؤال غير متوقع: مامي، هل ستموتين؟

: ذات يوم.

: سأكون وحيداً عندها؟ كم ستعيشين؟

: خمسين عاماً.

: أرجو أن تعيشي أبداً.

بعد هذا تحتضنه وتعطيه دُبّ ابنها، اسم الدب (تيدي)، وهو لعبة متطورة تحكي وتمشي، وتجيب عن الأسئلة، وترفض أن تُعامل كلعبة.

في حوار معه، يقول سبيلبيرغ: من المستحيل أن نعود إلى الطفولة مرة أخرى، لكن من الممكن أن نشعر من جديد كما لو كنا أطفالا. وبعيداً عن هذا القول، قريبا منه، يمكن أن نتلمس فكرة التبني (الحقيقي) في حياة سبيلبيرغ نفسه، هذه التجربة التي لا يمكن إلا وأن تلقي بظلالها الشفيفة على طبيعة فهمه وإحساسه بفكرة التبني في حال تحققها: يقول: أنا مع التبني، لأن هناك أطفالا كثراً حول العالم يحتاجون إلى الحب. لقد تبنيت طفلين إلى جانب أولادي، أما فكرة وجود كائن آلي، فأنا لست متحمساً اليوم لكي يقف كمبيوتري على قدميه، ويبدأ بالتجوال في البيت.

يعلن سبيلبيرغ بوضوح، وعمليا، أنه مع الحياة، ومع المشاعر الإنسانية ومع الإنسان، ويرفض فكرة وجود كائن يشاطره حياته، مثل ذاك الذي تفرضه الحاجة على الأم (مونيكا) في فيلمه: وحين يذهب



cinema

أبعد من الراهن ليستعيد علاقته بأمه وأبيه يقول سبيلبيرغ: إنهما أول حب لي، فقد كانت المرة الأولى التي أشعر فيها طبيعيا بالحب حيال أحد على هذا النحو، ولذلك ترك هذا الحب تأثيره فيّ طوال حياتي، وحين وصلت إلى تقديم هذا الفيلم كنتُ مجهزا بما تعلمته.

هذه العلاقة بين الفن والحياة، لا يمكن فصلها عن مشروع فيلم كبير مثل (الذكاء الاصطناعي) لأن ثمة امتدادا للفنان المخرج يتسلل إليه ويُغْنيه، ويحرر فكرته، على مستوى العلاقات الإنسانية، التي تشكل في أي عمل أدبي أو فني عموده الفقري، وتكسر التجريد المحتمل، وهي تحوله إلى مُشخّص ملموس بالقلب والروح وليس بالعقل وحده.

يذكّرنا هذا بعلاقة المخرج فرانسيس فورد كوبولا مع شخصية الطفل (جاك) في فيلمه الذي يحمل العنوان ذاته، الطفل الذي يكبر أربعة أضعاف سنّه الحقيقي، ويعاني من عزلة مروعة، حين يتحدث كوبولا عن طفولته: (في هذه الحالة سأستعين بتجربتي الشخصية كطفل متذكّراً ما عانيته وأنا في التاسعة من العمر، عندما أصبت بعارض شلل الأطفال، وبقيت حبيس البيت سنة كاملة، دون أن أتمكن من تحريك ذراعي وقدمي اليسرى على الإطلاق، لقد واجهت شعوراً مهيناً ومعذّباً لأنني موضوع على الرف وفي خانة الإهمال والتجاهل).

ويمكننا القول هنا: إن الفيلم أو العمل الأدبي، وإن بدا مستقلا تماما، ومغرقا في الخيال، ومستقبليا إلى درجة أن مبدعه لن يعيش الفترة التي يتحدث عنها عمله، إلا أن ذلك لا يمنع أن يكون ذلك المستقبل جزءا حقيقيا، بل جزءا من سيرة الماضي التي هي سيرة المبدع نفسه.

ولكن ماذا عن تعاطفنا نحن، كمشاهدين، مع الطفل الآلي ديفيد، رغم معرفتنا (العقلية) بأنه غير حقيقي؟

إن ما يشدنا للفيلم بالدرجة الأولى هو تعاطفنا مع هذا الطفل وقلقنا عليه، بالدرجة الأولى، ثم قلقنا الخفي أمام ذلك المشهد الذي يحتضنه، المشهد المستقبلي، الذي يمسّنا بصورة مباشرة، وينتظرنا، وينتظر أبناءنا، ونعني: هلاك الأرض.

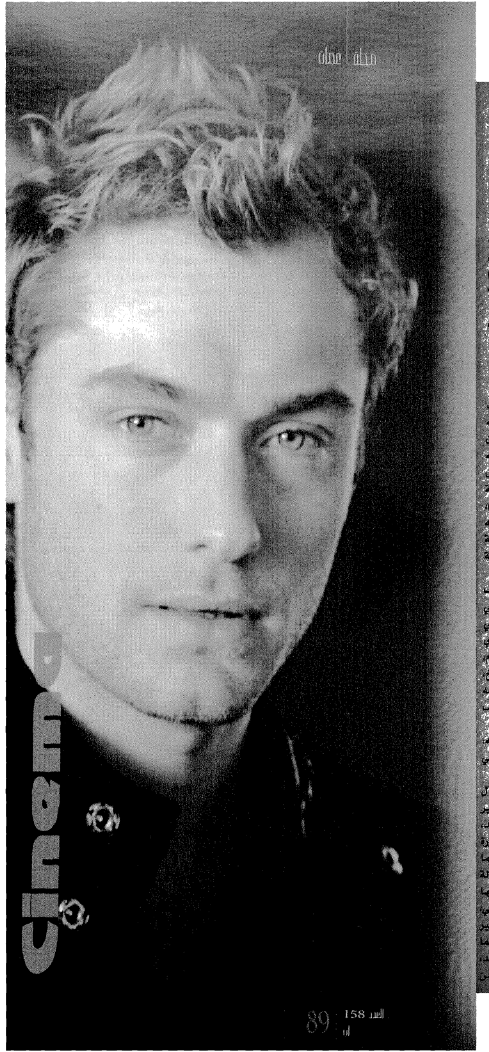
ولكن ما هو سرُّ هذا التعاطف مع ديفيد؟

سر التعاطف في اعتقادنا راجع لذلك التحذير الذي يمر سريعاً، وتطلقه في بداية الفيلم العالمة السوداء حين تتحدث عن المسؤولية الأخلاقية بالتحديد، لأن جملتها تخرج من حروفها القليلة، وتتخلق حياة كاملة ملموسة، أي تذهب الفكرة نحو تشخيصها، الذي يخرجها من إطار التجريد، ويحيلها إلى واقع فعلي ملموس لا مجال للفرار منه. ولذلك، فإن التعاطف مع الأم، سرعان ما يتبخّر، رغم أن سبيلبيرغ يختار ممثلة ملائمة تماما للدور، كأم نموذجية، فيها الكثير من الأمومة، والرقة، والجمال الهادئ، وهذا التعاطف العابر لا يرقى إلى تعاطفنا مع الطفل الآلي، وفي ذلك ربما تكمن حكمة الفيلم وهي تبلغ مداها، لأننا ببساطة، لا ندين الأم التي لم تستطع أن تلبي نداء الحب، لكائن هو ضحية فعلية، كما سيتأكد أكثر مع تقدم مسار الفيلم، بل لأننا في لاوعينا ندين نمطا من الحياة لا نتمنى أن نعيشه، أو نكون جزءاً منه، إذ يعمل سبيلبيرغ على إثارة مخاوفنا، استحضارها كذاكرة مستقبلية، تنتظرنا بقسوتها وتفترسنا، مثيرا، ومحركا في آن ذاكرتنا القابعة فينا حول أنفسنا، وحول كوننا لا ننتمي للمشهد الذي نراه ،لكننا رغم هذا نحث السير نحوه. كما أنه ليس ثمة أفضل من استحضار شخصية مُحِبَّة وتُحب لطفل من هذا النوع، هو ضحية أيدينا، بشكل أو بآخر، أو ضحية امتدادنا من الأبناء الذين أنجبناهم، أو الذين سننجبهم بعد قليل.

لا مفر لأيدينا من الدم الذي سيغطيها، حتى وإن لم يكن هناك قطرة دم واحد يمكن أن تنبثق فجأة من هذا الجسد الصغير الذي يملأ حواسنا.

ويعزز سبيلبيرغ حسّ الذنب تجاه الآخر، الذي لا حول له ولا قوة، بتجسيد صورتنا المستقبلية كبشر، حين يقدّم لنا طبيعة الحياة التي سنعيشها في منزل المستقبل: فالصمت غير العادي في أركان البيت، وأصوات الناس الذين يتحدثون فيه، تبدو قادمة من أماكن بعيدة وليس من حناجرهم، كما لو أن الإنسان يعيش في مكان، وصوته في مكان آخر، حين يريد أن يتكلم يستحضره، يقول من خلاله ما يريد، ويعيده إلى حيث كان، سواء إلى شرفة البيت المطلة على الدمار، أو إلى غرفة أخرى يسكنها، أو إلى الثلاجة.

ويُصعّد سبيلبيرغ أجواء البرود حين يضع الجميع وجها لوجه أمام بعضهم البعض على مائدة الطعام، بدءا من محاولة ديفيد لتقليد الطريقة التي



يتناول فيها الأب والأم الطعام، وانتهاء بتناوله الطعام في تحد للابن الذي شفي من مرضه وعاد إلى الأسرة، مع ما تعنيه عودته من صراع على قلب الأم، ثم ذلك المكر الذي يسكن الابن الحقيقي، مقابل تلك الوداعة غير العادية والبراءة اللتين تسمان شخصية ديفيد. ومع عودة مارتن يتراجع الاهتمام بديفيد، ويتسارع إلى حده الأخير: الإقصاء.

يسأل مارتن ديفيد: متى عيد ميلادك؟

: لا أعرف.

: متى عيد صنعك إذن؟

: لا أعرف.

وما تلبث معضلة ديفيد الحقيقة أن تتفجَر مع إدراكه بأن كل شيء في الإنسان موجود فيه تقريبا، إلا أنه ليس إنسانا، إنه أمام سؤال مصيره، الذي أطلقه بحرقة بالغة (رجل المئتي عام)، وتتفاقم مشكلته بعد تعرّفه إلى شخصية بينوكيو، اللعبة الخشبية التي حوّلتها الجنية الزرقاء إلى إنسان عادي.

وأمام هذا الإدراك المخيف للمصير، يذهب ديفيد في لعبة رعناء يعرفها، والتي أشرنا إليها، حين يقبل تحدي مارتن له على مائدة الطعام، أثناء تناول العائلة للسبانخ، حين يأكل بجنون قبل أن ينتبه الأبوان، مما يؤدي إلى تلف أجهزته الداخلية.

أثناء إجراء عملية تصليحه، يقول لمونيكا: لا تحزني مامي إنني لا أتألم.

تبدو الأم، غير قابلة لاحتمال كل هذا الحبّ، الحب غير المتبادل، حب الطرف الواحد، الذي عادة ما يُرفض بصورة أشد من الطرف المقابل كلما كبر وأصبح أقوى. وهذه الحالة الغريبة يمكن أن يتأملها المرء على الصعيد الإنساني، بين طرفين حقيقيين، غير متناقضين في تكوينهما، كما هما في حالة مونيكا وديفيد، إذ إن تصاعد وتيرة الحب من

طرف تضاعف تلقائيا حالة الرفض من الطرف الآخر، ومع إحساس الطرف الثاني بأنه غير قادر على العطاء تتحوّل مشاعره هذه إلى نوع من الكره الذي يتشكل من مزيج غريب لا يمكن وصفه، لعل الإحساس بالذنب جزء منه، ولكنه بدل أن يذهب نحو الشفقة، يذهب باتجاه مغاير لها كليًا.

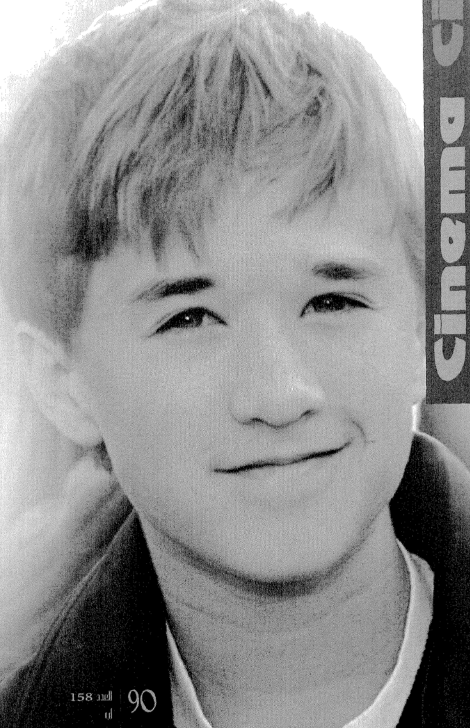
ويفاقم الإحساس بعزلة ديفيد اللؤم الذي يضمره مارتن حين يطلب من ديفيد أن يُحضر له خصلة من شعر والدته مونيكا إذا أراد أن يحبه.

يرفض ديفيد، لكنه يستجيب في النهاية، فهو محتاج للحب، أيّ حب، وفي ظل يأسه من إمكانية أن تحبه الأم، يكون مستعدا في تلك اللحظة أن يقبل، ولو إلى حين، ويكتفي، بحب (الأخ). لكن أمره ينكشف، ويظهر كما لو أنه كان يريد قتل (مونيكا) أثناء نومها، إذ تصحو في اللحظة التي ينجح فيها بالوصول إلى خصلة شعر، ما تلبث أن تسقط على الأرض فيخبئها (تيدي الدب) في جيبه.

: ما دام صُنعَ ليُحب فيمكن أن يكره. يقول الأب.

وعندها يقررون التخلص منه.

يمثل هذا الجزء من حكاية ديفيد الفصل الأول من فصول الفيلم الثلاثة، والتي يحتضن كل فصل منها جوا آخر على المستوى البصري، وإن كان كل واحد منها يكمل الآخر، صعودا إلى ذروة النهاية، فالبيت البارد عتبة الدخول إلى الخارج الأكثر برودة، والذي لا يقل قسوة، والفصل الأخير هو تتويج لفصول الصقيع، حيث عصر الجليد الممتد، الذي يراه الإنسان فيبكي زمنَ الماء الذي ابتلع المدن.



يمكننا القول: إن الفيلم يبدأ من الفردي المشوّه، الأسرة مع ديفيد، وينتقل إلى الاجتماعي الأكثر تشوّها ذلك الذي يدور في الغابة: آليون آيلون للتّلف يطاردهم صيادون قساة، ويحملونهم طرائد لمهرجان إبادة مُعَد لهم؛ حيث يُقذَفون عبر مدافع خاصة نحو مراوح عملاقة تدور بجنون، فتفتتهم، أو يغرقونهم بما يسكبونه عليهم من أحماض.

وإذا كانت الأم في الحلقة المشوّهة الأولى تكتفي بإلقاء ديفيد (الآلي) بعيداً في الغابة، بعد أن أقنعته بأنها ستأخذه في رحلة سيحبها وهو يحتضن دبه، وتكون النتيجة أن يجد نفسه هناك وحيدا يواجه مصيره، دون أن تنفعه وصيتها التي لا تبخل بها عليه حين تحذره من صائدي الآليين، فإن الحلقة المشوّهة الثانية هي كرنفال الإبادة الوحشي، الذي لا ينقذ ديفيد منه بعد أسره سوى طفلة صغيرة تؤكد لأبيها العامل في المهرجان، أن هناك طفلا حقيقياً سيُقتل، فينتزعانه في اللحظة الأخيرة من دمار محقق، وقد أطبق عليه ذراعا امرأة آلية أحبته بحساسية لا تتوافر لذلك الجمهور البشري الهائج في المدرجات.

يبدو البشر هنا متحللين من المسؤولية تجاه أي شيء، بل يبدون أقرب ما إلى فرقة إعدام، مبيدين، يصنعون ويدمرون ما صنعوه وما لم يصنعوه، قوة مطلقة عاتية تتحكّم بالمصائر والمشاعر والحب وكل ما هو موجود على الأرض، ولا يدّخر سبيلبيرغ وسعا وهو يصور هذا

الهياج، إذ يقدمهم نماذج لبشر ما قبل التاريخ، بشعين، قذرين، بملابس مهلهلة، وحسٍّ غير عادي في تعطشهم للقتل، تماما كمشردي العالم السفلي الذي صوّرته كثير من أفلام الكوارث.

لكنه لا يبخل عليهم في النهاية بمسحة إنسانية، حين ينفجر النزاع بين والد الطفلة وأحد المبيدين، على الطفل، إذ ما إن يبدأ ديفيد بالتوسُّل طالباً إنقاذه، حتى يصيح الجمهور: اتركوه.

: إنه آلي. يأتي الجواب.

: لم يسبق لنا أن سمعنا آلة تتوسّل. يصيح الجمهور.

وينجو ديفيد من أن يتحول إلى سائل معدني بفعل الأسيد، ليبدأ الفصل الثالث، فصل البحث عن الجنية الزرقاء التي بإمكانها وحدها أن تحوّله إلى إنسان حقيقي، أولم تحوِّل بينوكيو في الحكاية الأسطورية، التي سمعها من مونيكا، إلى طفل؟!

يقيم سبيلبيرغ عالما ثالثا، غير عالمي البيت والمهرجان، عالم المدن الغريبة، حيث يتجول الآليون، بملامحهم الإنسانية، برُخَص، ويقومون بعديد الأدوار في الحياة اليومية، ويلتقي ديفيد هنا (بجو - جود لو)، الوسيم الذي يقدّم المتعة للنساء الوحيدات، كعاشق آلي، أو كزانوفا آلي، ويرتبط مصيراهما، لأن جو أصبح مطاردا بتهمة القتل، ولا يتردد في مدّ يد العون لديفيد في بحثه عن الجنية الزرقاء التي ستجعله ولدا، وبالتالي، ليظفر بحب أمه (مونيكا).

مغامرات كثيرة يخوضانها معا، قبل أن يلتقي ديفيد بالبروفيسور هوبي، صانعه، الذي نرى في مختبره عشرات الأطفال الآليين الذين هم في طور الإنجاز، وكلهم نسخ عن ديفيد.

ولكن ما يهمنا هنا، هو مآل ديفيد الذي سيجد نفسه في قاع البحر قبالة نيويورك، أو في أسفل بناياتها المغمورة بالماء، ثم ذلك البيات الطويل الذي سيهبط على ديفيد المحاصر في الغواصة. الطائرة، قبالة تمثال للجنية الزرقاء، هذا البيات الذي يستمر ألفي عام، وحين يصحو ديفيد على حركات قربه، يجد نفسه وجها لوجه مع كائنات غريبة، لا تمتُّ للبشر بصلة، كائنات تذكرنا بتماثيل جاكوميتي، طويلة مستدقّة، ببشرة معدنية، كائنات قادمة من الفضاء، تسكن الأرض بعد انقراض البشر تماما.

في هذا الفصل بالذات، يقدم سبيلبيرغ رؤيته لمصير الأرض، مدفوعاً إلى حدّه الأقصى، ويدفع إدانته للبشر بصورة موازية لها، إذ إن أمنية ديفيد، تتحقق أخيرا (بأن تحبه أمه) على يد الفضائيين، الذين يعتبرونه المعجزة الوحيدة التي تثبت وجود البشر، وذاكرة البشر، الكامنة في ذاكرة ديفيد.

والمفارقة الكبيرة هنا، أن الدليل الوحيد على وجود البشر الذي يبقيه سبيلبيرغ هو ديفيد الآلي، ديفيد الباحث عن الحب، مثل جلجامش الباحث عن عشبة الحياة، كما لو أنه يريد أن يقول: إن ديفيد وحده ما يستحق، أو من يستحق الحياة، لأنه الحياة الوحيدة، وكل ما خارجه من بشر هم الآليون الحقيقيون، بدليل أنهم لم يستطيعوا تلبية حاجة صغيرة لطفل ابتكروه وتركوه فريسة للعذاب طوال قرون كثيرة، بل يحوّل ديفيد إلى ما هو أكثر من ذلك، إلى أسطورة باحثة عن الحب، الحب، الذي يتجاوز حدود الحاجة، إلى حدود الرسالة، فالحاجة قابلة للانطفاء مع مرور الزمن، أما الرسالة فهي شيء غير ذلك تماما. وحين يترك سبيلبيرغ للفضائيين المجال لكي يحققوا أمنية ديفيد، فإنه في الحقيقة، يقول إن هؤلاء هم الأجدر بأن يرثوا الأرض، بعد أن دمرّها البشر.

كل ظواهر الخراب المحيطة بأجواء الفيلم، في هذا الجزء، تبدو كأصابع اتهام موجهة للبشرية، لأن الأرض تبدو أمامنا هنا، جثة عملاقة باردة، لا يبدد وحشتها سوى ذلك التفهّم الإنساني الذي يبديه الفضائيون تجاه الضحية.

مر زمن طويل على انتاج فيلم (إي . تي) حيث كان البشر، والأطفال منهم بوجه خاص هم المنقذون لذلك الكائن الفضائي الطيب الذي يجد نفسه معزولا، بعيداً عن أهله، فيحميه الأطفال حتى تتحقق عودته للفضاء. أما الآن، فإن سبيلبيرغ يقدم هؤلاء الفضائيين كما لو انهم لم ينسوا صنيع البشر تجاه غريبهم ذات يوم، فيحتضنونه كإنسان، ويبددون وحدته.

بين ذلك الفيلم، وهذا الفيلم، يبدو سبيلبيرغ كما لو أنه دار مائة وثمانين درجة، منقلبا على رؤياه، وهو يرى البشر يذهبون في اتجاه مغاير تماما لإنسانيتهم، بحيث يعلن بطريقة أو بأخرى موتهم، ومصيرهم الأسود، هم الذين لا يستحقون هذا الكوكب الجميل. وكأنه يقول: ها أنتم تعملون على تدميره، إذن سأريكم كيف يمكن أن يكون، أو سأريكم، لا كهولة هذا الكوكب فحسب، بل جثته أيضاً.

(هناك الكثير من العلم اليوم نحن في غنى عنه) يقول سبيلبيرغ في حوار معه، ويضيف: هناك مؤسسات لا تريد صرف جزء من أرباحها لإصلاح ما تفسده، لأنها تسيطر على الوضع السياسي في امريكا. وسيطرتها تلك تعود إلى عهد بعيد. وها نحن اليوم نعيش على كوكب يتألم ويكبر سناً، ونعمل على أن يهرم قبل أوانه.

لا يخفي سبيلبيرغ بأن هدفه في عدد من الأفلام التاريخية التي أخرجها كان يتمثل في عبارة تلخص هواجسه: (لماذا وقعت مآس كنا في غنى عنها؟). وهو يبدو الآن كما لو أنه يقلب زمن الجملة - الهاجس، كما لو انه يقول في فيلمه هذا: لماذا ستقع مآس نحن في غنى عنها؟

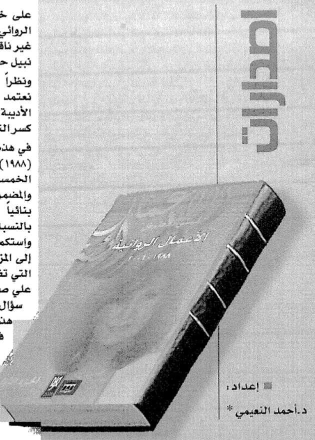
وتلك صرخة يمكن القول إنها تأتي في لحظات ما قبل فوات الأوان.

فيلم (الذكاء الإصطناعي) فيه الكثير من الحزن، الكثير من اليأس، الكثير من الرقة، الكثير من العنف، والكثير من فقدان اليقين بالمستقبل. فيلم لم يلعن به سبيلبيرغ الظلام كثيراً فقط، بل أضاء شمعة كبيرة أيضاً.

---

*شاعر وروائي أردني

www.ibrahimnasrallah.com



■ إعداد:
د.أحمد النعيمي *

الأعمال الروائية لليلى الأطرش في مجلدين

عن دار ورد للنشر والتوزيع، وبدعم من أمانة عمان الكبرى صدر المجلدان الأول والثاني، ويضمان الأعمال الروائية للأديبة ليلى الأطرش، حيث يقع المجلد أو الجزء الأول في (٣٣٦) صفحة، ويضم مقدمة بقلم الأستاذ الدكتور نبيل حداد وثلاث روايات هي: مرافىء الوهم، وصهيل المسافات، وليلتان وظل امرأة، بينما يقع المجلد الثاني في (٣١٩) صفحة ويضم روايتين هما: امرأة الفصول الخمسة، وتشرق غرباً.

من المعروف أن الروائية الأردنية ليلى الأطرش، واحدة من الروائيات اللواتي سجلن حضوراً متميزاً على خارطة الرواية العربية، وهي ما تزال تواصل مشروعها الروائي بدأب وجد واجتهاد، وقد اهتم بدراسة أعمالها الروائية غير ناقد وأديب وأكاديمي، مثل الدكتور إحسان عباس، والدكتور نبيل حداد، والدكتور ابراهيم خليل... وغيرهم.

ونظراً لمحدودية المساحة المخصصة لعرض كل كتاب، فسوف نعتمد في هذه المساحة على دراسة الدكتور نبيل حداد لأعمال الأديبة ليلى الأطرش، والتي جاءت بعنوان: «عالم ليلى الأطرش: كسر التابوهات والانجاز المشهدي».

في هذه الدراسة يقول حداد: كانت بداية الرحلة «وتشرق غرباً» (١٩٨٨) وكانت بداية مبشرة حقاً. تلا ذلك «امرأة للفصول الخمسة» (١٩٩٠) وكانت إضافة حقيقية على صعيد الفكرة والمضمون والمغزى. ولكن «ليلتان وظل امرأة» (١٩٨٨) كانت انجازاً بنائياً متقدماً لا بالنسبة لصاحبة التجربة، بل على الأقل بالنسبة للمستوى المحلي. ثم جاءت «صهيل المسافات» (١٩٩٩) واستكملت الانجاز ضمن تنويعة أخرى مختلفة. لكن تشوقنا إلى المزيد لم يلبث أن جاوز التوقع بـ «مرافىء الوهم» (٢٠٠٥) التي تفوقت فيها حقاً على نفسها، وطرقت بها أبواباً جديدة، على صعيد الرؤية والطرح والتشكيل والنسيج وفي إجابته عن سؤال: لماذا كانت «وتشرق غرباً» مبشرة؟ يذهب حداد إلى أن هذه الرواية طلعت علينا قبل عشرين عاماً، ودون التورط في اللعبة المزعجة لإيراد الأسماء يمكن القول إنَّ الرواية في الأردن كانت آنذاك قد وضعت قاطرتها على طريق راسخة في رحلة انطلاق مجيدة خلال العشرين سنة التالية في بؤرة متوهجة في خريطة الابداع على المستوى القومي، ومع هذا فإن «وتشرق غرباً» انطلقت مما انتهت إليه المسيرة آنذاك، وليس مما بدأت به.

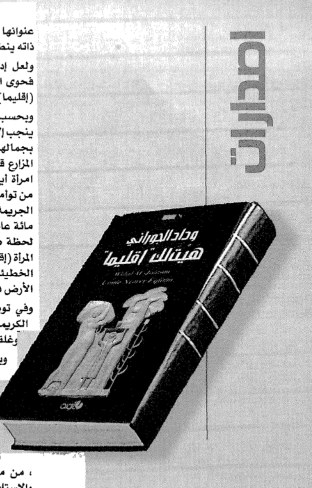
وإذا كانت «امرأة للفصول الخمسة» تقدم صورة لمعظم السمات الأساسية التي أخذت تطبع سرديات ليلى الأطرش بطابعها الخاص، فقد قدمت الأطرش في «ليلتان في ظل امرأة» أكثر من إنجاز على صعيد الرؤية والأدوات الفنية، فعلى صعيد الرؤية - كما يرى حداد - نجد (منى) تحمل مشروعاً وجودياً يكاد يكون متكاملاً، بصرف النظر عن نجاحه أو اخفاقه في تحقيق الوجود المنشود، أما على صعيد الأدوات فإن سرديات الأطرش باتت تتعامل بوعي حاد مع تقنيات اشكالية مثل موقع الراوي.

ونجد الدكتور نبيل حداد في نهاية الدراسة يلخص السمات السردية التي يتميز بها ابداع ليلى الأطرش، ومن أبرز هذه السمات تنوع الفضاء ومن ثم اتساع آفاقه، حيث لم ترتهن هذه الأعمال لبيئة جغرافية واحدة، بل تحركت شخصياتها شرقاً وغرباً: في فلسطين والأردن وسوريا ولبنان والعراق والخليج العربي وأوروبا.

ومن هذه السمات أن المرأة ظلت على وجه التغليب لا الشمول البطل في أعمال ليلى الأطرش، وظلت أزماتها الشخصية البوابة التي تلج من خلالها إلى أزمات المجتمع بل الأمة بعامة، كما يسجل لليلى الأطرش نجاحها في كسر ثالوث المذهب والسياسة والجنس.

جملة القول: إن دراسة الدكتور نبيل حداد لأعمال ليلى الأطرش دراسة وافية، وهي دراسة تستحقها هذه الروائية التي سعت بدأب خلف مشروعها الروائي الذي ما زال يواصل الصعود والتقدم.

إصدارات



«هُيتَ لكِ إقليماً»

لـ «وداد الجوراني»

عن دار أزمنة للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدرت رواية جديدة بعنوان: «هَيْتَ لكِ إقليماً» من تأليف الكاتبة والأديبة العراقية وداد الجوراني.

تقع الرواية في (٢٤٤) صفحة، وتضم خمسة فصول، جاء ترتيبها كالتالي: «إقليما»، ثم «سوق الملالي»، ثم «أودول كلاما»، ثم «ليلة القص»، ثم «ليلة الرماد».

إن أول ما يلفت النظر في هذه الرواية هو غرابة عنوانها بالنسبة للقارىء العادي، وللقارىء المثقف احياناً، والأمر ذاته ينطبق على الفصل الذي حمل عنوان: «أودول كلاما».

ولعل إدراك صاحبة الرواية لهذه المسألة قد دفعها لتوضيح فحوى العنوان في بداية الكتاب، حيث كتبت تنويهاً جاء فيه: (إقليما): اسم لإحدى بنات آدم وحواء ..

وبحسب روايات تاريخية - دينية، فإن سيدنا آدم عليه السلام لا ينجب إلاّ التوائم .. وإقليما هي توأمة قابيل .. يهيم الراعي هابيل بجمالها ويطلب الزواج منها، لكن الحسد يتحرك في قلب اخيه المزارع قابيل فيعترض .. وهنا يردعه أبوه المطرود من الفردوس امرأة أيضاً. ويحرم عليه أن يرتكب المعصية، ويذكره بأن زواجه من توأمته (إقليما) محظور سماوي! لكن قابيل يصر على تنفيذ الجريمة الأولى في التاريخ، فيهوي على أخيه ويقتله، ويبقى مائة عام حاملاً جثته على كتفيه، بينما تتبعه الكواسر بانتظار لحظة ضعف منه لتنقض عليه .. وبحسب المصادر إياها فإن المرأة (إقليما) كانت مثار صراع تأجج بين الأخوين تقدم فيه قانون الخطيئة وتراجعت شريعة السلام، فكان دم هابيل أول دم تتلقفه الأرض في التاريخ.

وفي توضيح الكاتبة لـ «هيت لك» تقول انها إشارة إلى الآية الكريمة من سورة يوسف: «وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الابواب وقالت هيت لك قال معاذ الله».

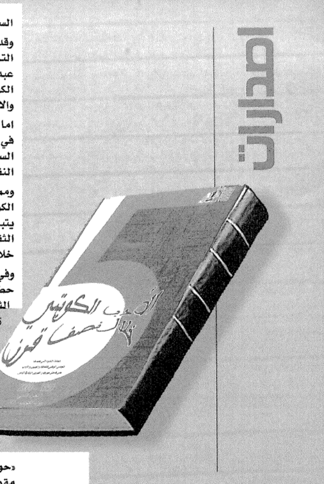
وبذلك يصبح من الواضح ان «اقليما» في هذه الرواية ترمز الى العراق، بينما تحول قابيل وهابيل من كونهما شخصين فقط الى طوائف وملل تهوي على بعضها ليس بالسكاكين او السواطير وحدها هذه المرة، بل بكل ما اوتيت من قوانين الصراعات المعاصرة، المعقدة والشائكة.

تستقي رواية «هيت لك اقليماً» مادتها من حاضر العراق، من ماضيه: حاضره المليء بالدم والموت والقهر والاغتصاب والاستلاب، وماضيه المرتبط باكتشاف الانسان لفكرة الحضارة والثقافة ومعنى الانسانية.. انه الماضي المليء بالديانات، والمقدسات والثقافات والاساطير والرموز والروب والسلام والمحبة.

وهنا لا بد من العودة الى الفصل الذي حمل عنوان: «اودول كلاما» للاشارة الى انه اسم للملك حفيد جلجامش، فقد حضر الحكماء السبعة في الحال. دخلوا البهو الكبير، واستمروا مجتمعين سبعة ايام لسبع ساعات مضاعفة كل يوم، افرغوا فيها كل ما في جعبهم من حكمة يلزمها مثل هذا الامر المروع، ولكنهم فشلوا في اقناع مليكهم (اودول كلاما) حفيد جلجامش بالعدول عن تنفيذ فكرته بالرحيل عنهم» ص١١٦.

جملة القول: لقد قرأت رواية «هيت لك اقليماً» لمؤلفتها «وداد الجوراني»، واعترف انني لا استطيع استعراض كل قضاياها الفنية والمضمونية في هذه المساحة القصيرة المخصصة لعرض الكتب، لكنني استطيع التأكيد على انها رواية ناجحة من الناحية الفنية، فقد استطاعت المؤلفة ان تتعامل بذكاء مع قضايا فنية مثل الزمان والمكان واسلوب السرد وتوظيف الحاضر والماضي والاسطورة، كما تمتعت بالذكاء ذاته في ابراز مضمون روايتها المتعلق بمأساة العراق المعاصرة، حيث اصبح «الوطن تابوتاً» ص٢١٨، وانتهى الامر ببطلة الرواية الى الوقوع في براثن الاغتصاب مع اخرى: «يخمشونني ويخمشونها، مثنى وثلاث، تحت ضوء كاشف في ليل بهيم يحتفلون ويختفون! » ص٢٤١

إصدارات



الأدب الكويتي خلال نصف قرن في كتاب

ضمن منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في دولة الكويت لعام ٢٠٠٨، صدر الجزء الثاني من كتاب: «الأدب الكويتي خلال نصف قرن ١٩٥٠-٢٠٠٠».

يقع الكتاب في (٢٧٢) صفحة، ويضم مقدمة بقلم بدر سيد عبد الوهاب الرفاعي الامين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، كما يضم الاقسام من الثالث حتى السادس من هذا الجزء من الكتاب ذلك ان القسم الاول والثاني كانا قد وردا في الجزء الاول.

يتناول القسم الثالث من هذا الكتاب ثلاثة مواضيع هي: المكان في القصة الكويتية للدكتور صلاح صالح، واشتغال الزمن في القصة القصيرة بالكويت للدكتور حميد الحمداني، والمرأة العربية الكويتية ورؤية العالم في المتخيل السردي للاستاذ الدكتور احمد الهواري.

وقد تناول القسم الرابع ثلاثة مواضيع كذلك، وهي: حضور التراث في النص المسرحي في الكويت للأستاذ الدكتور ابراهيم عبد الله غلوم، وقضية الغربة والاغتراب في النص المسرحي الكويتي للأستاذ الدكتور نديم معلا محمد، ونماذج من الترجمة والاقتباس في النص المسرحي الكويتي للاستاذ صدقي حطاب.

اما القسم الخامس فيتناول موضوعاً واحداً هو المقالة وتطورها في الكويت للدكتور محمد حسن عبد الله، بينما يتناول القسم السادس موضوعاً واحداً كذلك، وهو الأدب الكويتي في عيون النقاد العرب للاستاذ الدكتور فايز الداية.

ومما ورد في مقدمة الامين العام للمجلس الوطني للثقافة في الكويت انه «واضافة الى القيمة الاكاديمية لهذا الكتاب، سوف يتبين للقارىء عبر الصفحات التالية ان بذور رسالة الكويت الثقافة ظهرت مبكراً بالتزامن مع مراحل نشأتها الاولى من خلال عدد من الانشطة التي قام بها ابناؤها الرواد».

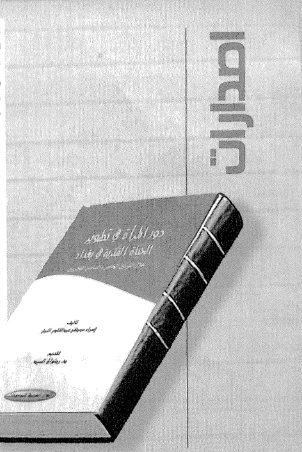
وفي حديثه عن النص المسرحي الكويتي يذهب الاستاذ صدقي حطاب الى ان الحركة المسرحية الكويتية قد شهدت في النصف الثاني من الاربعينات والسنوات الثلاث الاولى من الخمسينات تقديم عدد من العروض المسرحية التي اقتبست من نصوص عربية او نصوص معربة، وكان الفصل في هذا لرائد الحركة المسرحية في الكويت حمد الرجيب. لقد كان من بين المسرحيات العربية التي اخرجها مسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي (١٩٤٩) ومسرحية «سر الحاكم بأمر الله» لعلي أحمد باكثير (١٩٥٢)، وأخرج من المسرحيات المعربة ثلاثاً لموليير هي «البخيل» (١٩٤٦)، و«طبيب رغماً عنه» (١٩٤٧).

اما فايز الداية، فيذهب في دراسته التي حملت عنوان «حول الأدب الكويتي في عيون النقاد العرب» الى القول: «إن مقولة الكم النقدي المحدود للأدب الكويتي تتضمن ايماءة الى قضية هامة في الثقافة العربية المعاصرة وهي اشكالية المراكز والاطراف. فقد ظلت المراكز متأثرة بالاضواء والجهود (مصر والشام والعراق) رغم تغير العوامل التي غيبت الاطراف زمناً طويلاً (منذ النهضة العربية الحديثة)، فالتطور السياسي وما صاحبه من نشاط علمي وادبي وفني (في الجزيرة والخليج العربي والاقطار المغاربية والسودان) لم يجد المنعكس في حضور بارز وفاعل في المواطن العربية».

وهنا يثير الداية اسئلة عديدة، منها: هل العلة في امتلاك المراكز ادوات الاتصال من الطباعة والصحافة والنشر والاعلام اضافة الى الجامعات والهيئات والجمعيات وتأخر الاطراف في الامساك بزمام المبادرة وادارة مؤسسات مناظرة وقادرة؟ وهل كان للارث التاريخي دوره في تحديد دائرة الضوء ومن تفيض عليهم بنورها؟ وهل ثمة موقف ضمني فيه احساس بالصدارة والتفوق لدى المراكز؟

اما الدكتور احمد الهواري فيصل في بحثه حول المرأة الكويتية ورؤية العالم في المتخيل السردي الى ان المتأمل في تاريخ الفكر العربي الحديث يلمس ان ثمة موازاة بين حركة التحرير الوطني وحضور المرأة على الصعيد الوطني والاجتماعي، وان نظرة الرجل للمرأة في المجتمع الذكوري تقوم على انها عضو ضعيف، خلق للجنس والحب والمتعة ولا شيء سوى ذلك فهي ليست انساناً يمكن ان يناضل في سبيل مبدأ.. وفي مثل هذه النظرة تكمن الكارثة.

إصدارات



دور المرأة في تطوير الحياة الفكرية

لـ «إسراء مصطفى النجار»

عن الدار العربية للموسوعات في بيروت، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «دور المرأة في تطوير الحياة الفكرية في بغداد: خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين» من تأليف اسراء مصطفى عبد القادر النجار.

يقع الكتاب في (٢٠٨) صفحات، ويضم تقديماً بقلم الاستاذ الدكتور رضوان السيد، ومقدمة بقلم مؤلفة الكتاب، وبابين، وخاتمة وثلاثة ملاحق.. وقد جاء الباب الأول في فصلين، الفصل الاول بعنوان: لمحة تاريخية عن اصول بغداد السياسية والاجتماعية خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين، والفصل الثاني بعنوان: اصول بغداد الثقافية والفكرية خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين.

اما عن الباب الثاني فقد جاء في فصلين ايضاً، هما الفصل الاول، وعنوانه: المرأة والدراسات اللغوية والدينية، والفصل الثاني: وعنوانه: عالمات في ميادين علمية مختلفة.

ويذهب الدكتور رضوان السيد في تقديمه لهذا الكتاب الى القول بأن اسراء النجار: «قامت بكتابة عمل تتوافر له الشروط العلمية في موضوع المرأة ودورها في الحياة الفكرية في بغداد في القرنين الخامس والسادس للهجرة. والدور المقصود فكرياً يتمثل في مشاركة المرأة المسلمة في النشاطات العلمية والثقافية بالآليات التي جرى التعارف عليها في حضارتنا الوسيطة في تلك الفترة بالذات ولذلك وتوصلاً لهذا الهدف، اقبلت السيدة اسراء النجار على استطلاع الوجوه المتعددة للحياتين: العلمية والفكرية، بعد ان تحدثت بإيجاز عن بغداد مدينة، وعاصمة، وبنية للعيش الانساني، وللنشاط العلمي والثقافي».

اما مؤلفة هذا الكتاب اسراء النجار، فتذهب في تقديمها لكتابها الى القول بأن الخلافة العباسية شهدت منذ اواسط القرن الثالث الهجري انتكاسة سياسية وادارية على كافة المستويات، وان سلطة الخليفة العباسي بدأت تتدهور وتتراجع نتيجة لهيمنة العناصر الاجنبية التركية على الجيش العباسي، ثم اعقبهم البويهيون في ذلك عندما تسلطوا على دار الخلافة العباسية، فسلبوا الخليفة كل سلطاته وامتيازاته، ولم يبقوا على الخلافة الا لاعتبارات شكلية سياسية، وهكذا كان شأن السلاجقة الذين جاءوا بعد البويهيين في القرن الخامس فنسجوا على منوالهم، وساروا في طريقهم، مما حول العراق الى ابرز ميادين الصراع بين العروبة واعدائها، وهو الامر الذي اثر تأثيراً سلبياً على الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

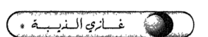
وتصل المؤلفة في نهاية دراستها الى جملة من النتائج، منها ان عدداً من عالمات وعلماء بغداد قد اشتهروا في هذه الفترة بميادين علمية مختلفة، فأغنوا المكتبة العربية بنتاجاتهم في شتى صفوف المعرفة من قراءة القرآن الكريم الى الحديث النبوي الشريف والفقه والتفسير واللغة العربية والتاريخ والجرافية والفلسفة والطب، والعلوم البحتة. وبذلك اضافت هذه المعلومات فائدة غنية لتصبح رأي القائلين ان نهاية العصور العباسية قد اتصفت بالخمول والانحطاط والتدهور الحضاري والثقافي بسبب كثرة الحروب والفتن والازمات الاقتصادية فالحروب والفتن والازمات الاقتصادية التي سادت العصر لم تبعد عالمات بغداد وعلمائها وطلبة العلم والمعرفة عن الدراسة والتأليف والابداع الفكري.

ومن النتائج التي وصلت اليها المؤلفة ان الحياة الثقافية في بغداد اتصفت بالشمول، والتعدد، فلم يقتصر الدور العلمي على العلماء فحسب، انما كان للمرأة دور حاسم الى جانب اخيها الرجل في النشاط العلمي والثقافي، فقد رفد كل من المرأة والرجل الحضارة العربية الاسلامية بروافد ثقافية وعلمية متعددة الابعاد والمشارب.

جملة القول: ان كتاب «دور المرأة في تطوير الحياة الفكرية في بغداد خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين» لمؤلفته اسراء مصطفى النجار، يستحق القراءة والاطلاع لأكثر من سبب، فهو من ناحية غني بمنهجه العلمي، وامانته في النقل والاقتباس والتوثيق، ومن ناحية غني بمعلوماته، واسلوبه، ولغته الواضحة.

* كاتب واكاديمي أردني
Ahmad_nuaimi@yahoo.com

وداعا للاعب النرد العظيم



غازي الذيبة *

لم نحمل الزهرة كما حملها محمود درويش في قلبه، وهو يمضي إلى زهرته الأخيرة، ليودعنا بقصفة زهر أخيرة، تفوح منها رائحة قلبه المرتبك تحت مبضع حياة جديدة..

ولم نقف تحت الزيتونة التي عانقتها أمه كما وقف هو، ولم نكمل عامنا الستين في القصيدة كما أكمل هو عمره في حب فلسطينه، التي تستشهد كل صباح بروحه، وزعتر قصيدته.

لم نمت في مشفى بعيد عن الوطن كما مات هو، ولم نحدق في السنديان.. آه، السنديان الوحيد هناك، السنديان الذي ظل يعشقه.. هو، وهو الذي كان يميل بأكتافه كلما مر من تحته، عاشقا ومعشوقا، ليغزل أشعاره على نول الحضور الأبدي في رائحة وطن ما زال منشغلا بجراحه.

لم نفعل كل هذا.. ولكنه علمنا إياه، ومنحنا شعرا، كان علينا أن نقف طويلا في طابور الانتظار، لكي نعيش في زمن سمعناه وقرأناه ورأيناه فيه.

واظن أن ما سيأتي بعده، لن يكون كما مضى ودرويش فيه..

سيكون على من سيأتون في أزمنة لاحقة أن يسموا زماننا هذا، باسم لاعب النرد العظيم، محمود درويش، وسيكون على من وقف أمام مرآة التاريخ، وأعاد كتابة الفصول التي تتعلق بروح شعبه، أن يترجل هذه المرة، لا ليفسح لهوميروس فلسطيني جديد، أن يعتلي مكانته، لا، لأن لا أحد يمكنه أن يملأ شاغره بعد الآن، وسيظل الفضاء الذي خلفه درويش وراءه، معطرا بصوته الرخيم لأزمنة طويلة، سترهق شعراء كثيرين يحلمون بأن ينالوا بعضا من إشراقه العظيم.

وسترقش فلسطين اسمها دائما، في قلب قصائده، التي رتلها لها، وسيحمل عشاق فلسطين، صورته، تلك التي حلم أن تظل ممهورة باسم فلسطينه على صدور العاشقين، المتنين للحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا.

ولنكن واقعيين أكثرمن الواقع، حين نفكر بمرآتنا، بصوتنا، بحلمنا، الذي رسمه شاعر، كتب روايتنا بصوته، ونبضه الذي أخذه ذات ليلة قاتمة إلى رحيل، سيظل مفصلا في تاريخنا الإنساني، وفاصلة، نستشهد فيها :قبل زمن محمود درويش، وبعده.

ولأن فلسطين التي أنجبته في لحظة استثنائية من مخاضها الإنساني العظيم، ودعته في لحظة مخاض ما زالت مستمرة منذ تفجرها، ستظل تهمس بكلماته التي أعادت لفلسطين لونها، وخبز طوابينها وزعترها وآنية الموز التي يتنفس فيها أطفالها المنذورين للحياة هواءهم الأول، وزيت زيتونها الذي تستحم بعطره ملائكة الحب الفلسطيني.

يرحل هوميروس فلسطين في مساء قاتم.. ويقيم الفلسطينيون في مساء قاتم، ولا ضوء سوى خيط فجر رشيق ينسرب في آخر النفق، نراه ملوحا في ثوب أمه، وكأنما قُدر للراوي وشعبه أن يظلا ماضيين على طريق الجلجلة، لتسمو روحهما.

يتركنا لاعب النرد، ليكمل قصيدته التي لم تكتب بعد، في زمن لم نره بعد، ونحن نمسك بحيرتنا وارتباكنا، واقفين في تراجيديا فلسطين التي خلقتها أناشيد شعرائها وأغاني حصاديها وهدهدات نسوتها الحالمات بفلسطين محمود درويش.

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com



